

DEMUT, INDIVIDUALITÄT, GEFÜHL

Betrachtungen über
C.D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften
und ihre Entstehungsumstände

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
des Fachbereichs Geschichtswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Mayumi OHARA
aus Tokio
Berlin, 1983



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546607_0018

Druck: Copy-Center in Dahlem
Ladenbergstraße 2-4
1000 Berlin 33
Tel. 831 40 25

DEMUT, INDIVIDUALITÄT, GEFÜHL
Betrachtungen über
C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften
und ihre Entstehungsumstände

INAUGURAL-DISSERTATION
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
des Fachbereichs Geschichtswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Mayumi OHARA
aus Tokio

Berlin, 1983

Gedruckt mit Genehmigung des Fachbereichs Geschichtswissenschaften der Freien Universität Berlin

Fachbereichsprecher: Prof. Dr. Hartmut Galsterer

Referent: Prof. Dr. Otto von Simson

Koreferent: Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan

Tag der mündlichen Prüfung: 23. 9. 1983

Vorbemerkungen:

Die in der vorliegenden Arbeit erwähnten Werke C. D. Friedrichs sind - ohne besondere Kommentare - bei Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, C. D. Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973 (BS/J -), und/oder bei Marianne Bernhardt (Hrsg.), C. D. Friedrich. Das gesamte graphische Werk, München 1974, nach dem Katalog von Sigrid Hinz (Hinz -), mit weiteren Daten abgebildet.

Die unterstrichenen Zahlen weisen auf die Nummern der Abbildungen.

Der zuletzt erschienene Beitrag Gerhard Eimers, Zur Dialektik des Glaubens bei C. D. Friedrich, Frankfurt/Main 1982, und Werner Hofmanns Aufsatz, "C.D. Friedrichs 'Tetschener Altar' und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit", Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 1982, S. 135 - 162, wurden erst nachträglich in den Anmerkungen berücksichtigt.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	I
I <u>Friedrichs Schriften - ein Überblick</u>	1
1. Kritik und Reflexionen über die Kunst	3
2. Dichtungen	6
3. Briefe und Tagebuch	17
4. Sonstige Schriften	33
II <u>Schriften über die Kunst vor den "Äußerung"-Fragmenten</u>	
1. Gegenschrift anlässlich des "Ramdohrstreites" um das Bild "Kreuz im Gebirge"	38
2. Zehn Gebote des Künstlers	55
3. Zwei Empfehlungsbriefe für Schüler	63
III <u>"Äußerung"-Fragmente</u>	70
1. Text	72
2. Datierung	80
3. Kunst in Dresden um 1830 - Hintergrund der "Äußerung"-Fragmente	82
Historien- und religiöse Malerei	
a. Nazarener	83
b. Düsseldorfer Schule	86
Landschaftsmalerei	
a. Friedrich	88
b. Heroische Landschaft	90
c. Naturalistische Landschaft	94
Kunstakademie	99
4. Gegenstände der Kritik	105
5. Leser	134
Exkurs: Fragmente (Aphorismen) als Ausdrucksform	137
6. Gedanklicher Umriss	
Natur	142
a. Natur als Urbild (höhere Natur)	144
b. Innere Natur	147
c. Äußere Natur	160

Kunst

a. Herz, Kopf und Hand	162
b. Nachbildung der Natur	169
c. Nachahmung der Kunst	175
d. Betrachter	185
e. Kunst als Religion	186
Zeit	192
a. Geschichte als Fortschritt?	194
b. Historischer Relativismus?	199
c. Zeit und Individuum	205

IV Schlußbetrachtung und

Ergänzung: Friedrichs Malerei im Lichte seiner Schriften

.....209

1. 'Dialektik' der Natur: Motivation und Modifikation
der Naturstudien 213
2. Symbolische Perspektive 223
3. Klassizismus, Romantik, Naturalismus 234

Anmerkungen 239

Anhang: Unbekannte bzw. teilweise veröffentlichte Schriften

C.D. Friedrichs und andere Archivalien 318

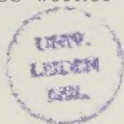
Literaturverzeichnis 338

Abbildungen 356

EINLEITUNG

Im Jahre 1840, als Caspar David Friedrich, beinahe in Vergessenheit geraten, sein künstlerisch produktives Leben beschloß, widmete sein alter Freund Carl Gustav Carus dem Gedächtnis des Künstlers einen Artikel, in dem er nachdrücklich auf Friedrichs historische Bedeutung hinwies: "... in der Landschaftsmalerei war es ... Friedrich ..., welcher mit einem durchaus tiefsinnigen und energischen Geiste und auf absolut originale Weise in den Wust des Alltäglichen, Prosaischen, Abgestandenen hineingriff und ... aus dessen Mitte eine eigentümlich neue, leuchtende poetische Richtung hervorhob" (1). Dies sei eine Errettung der deutschen Landschaftsmalerei aus dem "Versunkensein" in veralteten Stilvorstellungen gewesen, an dem sie seit mehr als einem halben Jahrhundert gelitten habe - ein Phänomen der Neuerung, von der jene "vulkanische Erschütterung, welche, vom Jahre 1789 ausgehend, Europa umgestaltete (und) auf eigentümliche Weise wie in der Wissenschaft so auch in der Kunst widerhallte" (2). Im selben Artikel ging er aber nicht auf Friedrichs Werke selbst ein, um seine Aussage mit realen künstlerischen Erzeugnissen zu bestätigen; dafür veröffentlichte er einige Absätze aus dessen nachgelassenen Schriften, die zu dessen Lebzeiten nicht in Druck gegangen waren, und schrieb: "Man wird finden, daß wie mit dem Pinsel so auch mit der Feder Friedrich sich immer vollkommen als einer und derselbe ausspricht" (3).

Friedrichs Schriften, die nach dieser Bemerkung Carus' sein neuartiges und originelles Verständnis auch erschließen sollten wie seine malerischen und zeichnerischen Werke, wurden jedoch in der Friedrich-Forschung bisher eher vernachlässigt. Seit ihrer "Wiederentdeckung" von Andreas Aubert (4) und vor allem seit ihrer ersten umfassenden Bekanntmachung von Kurt Karl Eberlein (5) wurden sie zwar mehrmals zitiert und erwähnt (6). Daß aber eine systematische Untersuchung von Friedrichs Kunsttheorie als Voraussetzung zu dessen "geistesgeschichtlicher Einordnung" und zur "objektiven Interpretation seines Werkes" noch fehlt, darauf wies Werner Sumowski noch 1970 in



seinem eingehenden Bericht über die Forschungslage hin (7). Einen Überblick über Friedrichs Kunstbeobachtungen gab nach dieser Bemerkung Helmut Börsch-Supan, dann eine Gruppe von Kunstpädagogen: Martin Franz, Jochen Rögner und Dieter Schwieger, kürzlich auch Alina Dobrzecki (8). All das geht aber nicht weit über das Resümee der wichtigeren Argumente hinaus. Sumowskis Hinweis behält noch heute seine Gültigkeit.

Dies freilich nicht ohne Grund. Erstens war Friedrich - im Gegensatz zu Philipp Otto Runge oder Vincent van Gogh, die unablässig über ihre Werke und Anschauungen schrieben - nicht bestrebt, seine Arbeitspläne und Gedanken schriftlich mitzuteilen und sie dadurch fest zu konstituieren. Er erfüllte "mit seinem Werk nicht eine vorgefaßte Theorie. Friedrichs Kunstbeobachtungen begleiten sein Werk nur, begründen es aber nicht" (9). Viel mehr Wert legte er dagegen auf die praktische Schöpferkraft als auf die Theoretisierung seiner Kunst und erklärte offen seine Abneigung gegen die Künstler, die ihre Gedanken brilliant mit Worten ausdrücken können, aber nur kümmerlich mit Bildern. Die Zahl der Schriften Friedrichs, die uns unmittelbar helfen können, einzelne seiner Werke zu verstehen, ist also nicht sehr groß. Ein Teil seiner wenigen theoretischen Versuche ist überdies inzwischen verlorengegangen (10). Zweitens entstanden Friedrichs Schriften über Kunst zum Großteil - als Kritik an einzelnen Kunstwerken oder als Stellungnahmen zu seinen Schülern - erst durch konkrete Anlässe von außen, d. h. sie verbinden sich eng mit damaligen lokalen Kunsterscheinungen Dresdens, die man heute nur mit Schwierigkeiten rekonstruieren kann (11). Es ist nicht sehr leicht zu verstehen, was Friedrich mit seiner Kritik sagen wollte, ohne deren jeweiligen Anlaß zu kennen. Drittens sind die schriftlichen Versuche Friedrichs, resultierend aus den vorigen beiden Gründen, keine ausformulierte Kunsttheorie, weder genug entfaltet noch systematisiert. Sie sind deshalb nicht nur als Theorie schwer zu begreifen, sondern auch weniger anregend als seine künstlerischen Leistungen. Diese übertreffen - wie es Friedrich selber wünschte - in ihrem tiefen, feinen und dennoch durch-

dringenden Ausdruck, in ihrer gut entwickelten Originalität und professionellen Technik seine laienhaften und geistesgeschichtlich nicht einflußreichen schriftlichen Arbeiten (12). Dies ist auch der Fall bei seinen literarischen Versuchen - meistens Versen, die er selber einmal "Reimerei" nannte (13). Friedrich würde als Kunsttheoretiker (oder Dichter) nicht berücksichtigt, wenn er nicht zugleich ein vorzüglicher Maler gewesen wäre.

Die Tatsache, daß seine Schriften nur Ansätze zu einer Kunsttheorie bieten, widerspricht aber nicht der Annahme, daß Friedrich eine klare und zur Philosophie neigende Kunstanschauung hatte (14). Helmut Rehders Auffassung, Friedrich sei "der unphilosophischste der Romantiker und ... am wenigsten von allen aus ihrer Philosophie zu verstehen" (15), ist soweit richtig, daß dieser nicht in strengem Sinne des Wortes "philosophierte", und daß seine Gedanken nicht durch die zeitgenössische Philosophie allein erklärt werden können. Rehder irrt aber, wenn er den Künstler außerhalb des frühromantischen Ideengutes stellen und die Möglichkeit einer systematischen Rekonstruktion von dessen Gedanken verneinen will. Friedrich fehlte es an philosophischer Schulung: Er war, wie er selber anerkannte, weder besonders gelehrt (16) noch imstande, mit genauer und konsequenter Logik eine Kathedrale des Wissens zu bauen. Seine Schriften sind eher schlicht und unbeholfen. Andererseits verkehrte er mit der "gelehrten" Gesellschaft von Dichtern, Schriftstellern, Theologen, Philosophen und Naturwissenschaftlern seiner Zeit inner- und außerhalb Dresdens wie Goethe, Körner, Köthe, Schulze, Schleiermacher, Schubert, Carus, Djukowski usw. Daß seine Sprache, die in seinen Briefen während seines ersten Aufenthaltes in Dresden noch volkstümlich-ungebildet gewesen war, seit ungefähr 1810 einen wesentlich geschliffeneren Eindruck macht, verrät den guten Einfluß dieser Gesellschaft auf ihn und seine Bemühungen in diesem Bereich. In einer seiner kunstkritischen Äußerungen läßt er einen Künstler - vermutlich Ludwig Richter - von "Hegels Philosophie" sprechen (17). Es ist also anzunehmen: Wohl

las Friedrich nicht umfassend und gründlich die ästhetischen und kunstphilosophischen Abhandlungen seiner Zeit. Er lebte aber mit seinen Freunden im gemeinsamen Ideengut der Frühromantik, dessen Früchte ihm mindestens vom Hörensagen bekannt waren und Anregung gaben (18). Auf dieser Grundlage einerseits und auf seinen Erlebnissen als Künstler andererseits bildete Friedrich seine eigene Kunstanschauung, die nicht ohne Beziehung zu seiner Praxis sein kann und nicht einfach als unauffällige Widerspiegelung oder Abschriften der zeitgenössischen Kunstphilosophie begriffen werden darf.

Darin liegen sowohl Probleme als auch die spezielle Bedeutung von Friedrichs Schriften. Es handelt sich um die Äußerungen eines denkenden Malers, dessen gedankliche Wurzeln in geistigen und in konkreten Problemen als Künstler liegen und der mit einem anderen, unvertrauten Mittel und meistens bei bestimmten Anlässen seine Kunstanschauung ausdrücken will. Dieses Mittel ist das Wort, das der Literatur und der Philosophie eigen ist und den gedanklichen Inhalt vielleicht einseitig, aber klarer und eindeutiger zeigen wird als die Gemälde, für die die Kunstanschauung des Erzeugers zwar eine wichtige, aber nur eine der notwendigen Voraussetzungen darstellt. Mögen Friedrichs Worte kein vollständiges Bild seiner Kunstwelt darbieten, so werden sie sie dennoch in eine gewisse Perspektive setzen, die deren inhaltliche und geistesgeschichtliche Interpretation unterstützen und ergänzen wird.

Unter diesem Aspekt werden in der vorgelegten Arbeit Friedrichs Schriften über die Kunst in ihre lebendigen Entstehungsumstände gesetzt und von der ihnen innewohnenden Logik her analysiert. Als Voraussetzung werden im ersten Kapitel die bereits veröffentlichten und von mir neu entdeckten Schriften des Künstlers überblickt (19). Der Schwerpunkt liegt darin, Friedrichs Schriften nach ihrem Text und in ihrem Kontext zu verstehen. Ich habe daher nicht die Methode gewählt, ein Verzeichnis der Resümees der damaligen Theorien der Kunst bzw. der Landschaftsmalerei vorzulegen (20). Der geistesgeschichtliche Hintergrund wird Friedrichs eigener Logik zufolge jeweils erwähnt, wobei im

Gründe die Veröffentlichungen berücksichtigt werden, die nicht nur die Kunstbetrachtungen der Frühromantik vertreten, sondern auch damals allgemein oder in Künstlerkreisen so verbreitet waren, daß sie wahrscheinlich auch Friedrich bekannt waren. Einen systematischen Vergleich mit den einzelnen Denkern der Zeit möchte ich Germanisten, Philosophiehistorikern oder Theologen überlassen. Im letzten Abschnitt werden nach einer kurzen Zusammenfassung der vorausgehenden Kapitel einige konkrete Beispiele aus Friedrichs Oeuvre im Vergleich zu seinen Schriften und gelegentlich zu den darin kritisierten Kunsttendenzen betrachtet.

I. Friedrichs Schriften - EIN ÜBERBLICK

Friedrichs Schriften sind uns nicht in ihrer Gesamtheit bekannt. Es gibt kein zeitgenössisches Verzeichnis, wieviel und worüber er in seinem ganzen Leben geschrieben hat. Zu seinen Lebzeiten wurde nur eine Schrift von ihm - und zwar ein Ausschnitt - in Druck gegeben, nämlich die Beschreibung und die Deutung des sogenannten Tetschener Altars (BS 167) aus seiner Verteidigungsschrift, deren Formulierung ihm durch Ramdohrs Kritik geradezu abverlangt wurde (1). Sie ist wohl der einzige Aufsatz, den er mit klarer Absicht auf eine Veröffentlichung verfaßte. Außer diesem und ein paar offiziellen Briefen verfaßte er seine Schriften wahrscheinlich alle nur für sich selbst oder für seine wenigen Vertrauten bzw. Verwandten, also zum privaten Zweck. Die Zeitgenossen wußten nicht, daß Friedrich neben privaten Briefen auch Gedichte und Aphorismen, Gebete und Kritiken zu Papier brachte. Erst nach seinem Tod wies Carus auf die Schriften in Friedrichs Nachlaß hin, die auf dessen Kunst ein neues Licht werfen sollten (2). Dies führte aber nicht zu unge- teilter Aufmerksamkeit bei den Kunstkennern. Auch die sorgfältige Aufbewahrung der Schriften war dadurch nicht garan- tiert. Schon bei der Nachlaßauktion von 1843 wurde wahrschein- lich auch ein Teil von Friedrichs Handschriften zusammen mit seinen Gemälden und Zeichnungen versteigert und verstreut (s. Anhang II-c). Eine vollkommene Rekonstruktion der gesamten Schriften des Künstlers ist wohl nicht mehr möglich.

Die wissenschaftliche Untersuchung von Friedrichs schrift- lichem Nachlaß begann Ende des vorigen Jahrhunderts. Der norwegische Kunsthistoriker Andreas Aubert, der "Wieder- entdecker" Friedrichs, war auch auf diesem Gebiet Bahn- brecher. Nach Ernst Sigismund, der Aubert persönlich kannte, waren die Schriften, die diesem zur Verfügung standen, "vornehmlich ... Handschriften des Meisters ..., die ihm von dessen Verwandten oder Freunden in Dresden und Greifswald zugänglich gemacht" worden waren (3). Eine kleine Anzeige Auberts in der Zeitschrift "Kunst und Künstler" von 1911 zeigt, daß er damals noch versuchte, Material aus Privat-

besitz auszugraben (4). Im Vergleich zu den heutigen Friedrichsforschern befand er sich dabei in einer günstigeren Lage, denn er begann seine Arbeit bereits vor dem Brand des Friedrichschen Hauses in Greifswald (1901), vor den beiden Weltkriegen und vor der Einmischung von Kunsthändlern, zu einem Zeitpunkt also, als sich Friedrichs Handschriften vor der Gefahr von Verstreuerung und Verlust noch relativ unberührt bei seinen Verwandten und Freunden befanden, und als die Erinnerung daran bei den Besitzern noch nicht ganz verblaßt war. Sein plötzlicher Tod i. J. 1913 hinderte Aubert aber daran, seine Funde komplett zu veröffentlichen. Die Handschriftensammlung, die er benutzte, war jedoch wahrscheinlich ungefähr dieselbe, die 1924 im Besitz des Berliner Kunsthändlers Wolfgang Gurlitt war, von Kurt Karl Eberlein herausgegeben und dann versteigert wurde (5). Sowohl Aubert als auch Eberlein teilen nämlich Gedichte mit religiöser bzw. moralisierender Grundeinstellung, Gebete anläßlich der Befreiungskriege, ein paar kurze Prosastücke, eine Erzählung, einige Briefe, selbstverteidigende Verse, die "Zehn Gebote des Künstlers", kunstkritische und aphoristische Fragmente unter dem Titel "Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern" (6) und andere Fragmente mit. Aubert fand außerdem Tagebuchaufzeichnungen und ein paar andere Papiere, unter denen es auch nicht dem Künstler zuzuschreibende gibt. Die Aubert-Eberleinsche Schriftensammlung umfaßt mit Ausnahme der Briefe fast alle bisher bekannten schriftlichen Arbeiten Friedrichs. Wichtig sind unter anderem die beiden künstlerischen Bekenntnisse: "Zehn Gebote des Künstlers" und die "Äußerung ...". Auch Carus' Auswahl aus Friedrichs Nachlaß und die Abschriften in Dahls Papieren beruhen auf diesen beiden, so daß man schließen darf: Sie bildeten auch unmittelbar nach dem Tod des Künstlers den Hauptteil seiner Schriften.

Friedrichs Schriften sind nach der Aubert-Eberleinschen Übersicht ungefähr in vier Gruppen einzuteilen: Kritik und Reflexionen über die Kunst bzw. einzelne Künstler und Kunstwerke, Dichtungen, Briefe und Tagebuchaufzeichnungen und die sonstigen kleinen Schriften. Überblicken wir nach dieser Klassifikation seine schriftlichen Erzeugnisse.

1. Kritik und Reflexionen über die Kunst

Friedrichs schriftliche Äußerungen über die Kunst sollen hier durch die folgenden drei vertreten werden: Gegenschrift anläßlich des sogenannten Ramdohrstreites (im Brief an Schulze vom 9. 2. 1809 eingeschlossen, nicht in der Aubert-Eberleinschen Sammlung), "Gebote - Über Kunst und Kunstgeist", die sehr wahrscheinlich im Anschluß daran entstanden und hier nach ihrem Inhalt "Zehn Gebote des Künstlers" genannt werden, und die Fragmente unter der "Äußerung ...": Kurzkritiken und Aphorismen um 1830. Diese drei wichtigen Schriften werden in den nächsten Kapiteln im einzelnen behandelt werden.

Ein der "Äußerung ..." nicht angehöriges Fragment, "Es ist die Regel bei euch geworden ...", das nach Auberts Notiz auf ein einzelnes Oktavblatt geschrieben ist, entspricht inhaltlich wie in seinem äußerst aggressiven Ton genau einem der Argumente in der Gegenschrift, in dem Friedrich der Kontrastlehre Ramdohrs widerspricht. Es entstand daher wahrscheinlich gleichzeitig mit der Gegenschrift. Möglicherweise handelt es sich um ein Konzept dazu. Ein anderes Fragment, "Nebensache hin ...", ist in der zweiten Fassung der "Zehn Gebote" zusätzlich zu diesen niedergeschrieben, entstand deshalb auch um 1809. Da die "Zehn Gebote" aber allein eine Einheit bilden, ist das Fragment als ein selbständiger Absatz zu betrachten. Dies ist auch beim gleichfalls der Reinschrift der "Zehn Gebote" hinzugefügten "Zuruf an den Künstler" der Fall. Diese beiden letzteren werden im Zusammenhang mit den "Zehn Geboten" im nächsten Kapitel erneut erwähnt.

Über eine verlorene Handschrift mit kunsttheoretischen Aufzeichnungen, die nicht zur Aubert-Eberleinschen Übersicht gehören, berichtet Emil Waldmann in seinem "Caspar David Friedrich Almanach". Sie war "noch im 20. Jahrhundert im Besitz von Friedrich Enkel" und enthält mindestens zwei Kapitel: "Über das Malen von Bildnissen" und "Über das Hineinkomponieren von Figuren in die Landschaft" (7). Im ersteren, "mit

Beispielen von Friedrichs Bildniskunst" illustrierten Manuskript steht nach der Erinnerung des ehemaligen Besitzers: "Der Künstler verwahrt sich ausdrücklich dagegen, Porträtmaler zu sein; sondern will, wenn er ausnahmsweise Bildnisse malt, nur Gesichter seiner vertrauten Freunde und der ihm künstlerisch wie menschlich nahestehenden Bekannten in Bild und Zeichnung festhalten. Er wollte auf alles Repräsentative verzichten, auf wirksame Haltung, äußerliche wie innerliche, auf Herrichtung der Erscheinung für die Nachwelt. Statt dessen wollte er nur geben, was er von der Seele und dem Charakter seiner Freunde wußte" (8).

Friedrichs eigene Bildnisse - alles Zeichnungen - entstanden im wesentlichen am Anfang seiner Karriere (BS 63-71, 135-139 und 141; s. auch Anhang I-i) (9). Hier ist mit Ausnahmen von BS 70 und 71 jeweils - wohl auch wegen des Mangels an Modellen - eine vertraute Person ohne besondere Haltung dargestellt, dabei konzentriert sich der Zeichner auf ihr Gesicht. Man könnte meinen, daß für Friedrich bereits um 1800 die oben zitierte Theorie Praxis geworden sei. Im Gegensatz dazu belegen die anderen Dokumente, daß er damals noch den Wunsch hatte, eben im Porträtfach Karriere zu machen. In den Akten der Dresdner Kunstakademie ist er nämlich 1798 im Fach Historien- und Porträtstich bei Prof. Schulze eingetragen (10). 1800 tauschte er noch mit seinem Malerfreund Bildnisse aus. Es war wohl erst um 1803/04, daß sich Friedrich endgültig für die Landschaft entschied und die Bildnisse aufgab. 1816 sagte er klar, daß Figurendarstellung "so eigentlich meine Sache nicht ist" (11) und 1835 wieder: "... ich male ja eigentlich keine Figuren, sondern nur Landschaften" (12). Seine Theorie, in der ein beruflicher Bildnismaler nicht anerkannt wird, muß nach der Abkehr vom Porträtfach entstanden sein. In ihrer Argumentation erkennt man Gemeinsamkeiten mit den reifen Anschauungen: Der Maler soll die Gegenstände aus der ihm nahestehenden Welt wählen und nicht ihr Aussehen, sondern

ihr Inneres darstellen, dabei aber ohne besonders "wirksame Haltung" (vermutlich meint Friedrich in seiner Bildnistheorie die auf der Akademie gelehrt bestimmten Ausdrucksformen der 'passions'). Diese Ansichten sind in Friedrichs "Äußerung ..." in Beziehung auf die Landschaftsmalerei deutlich formuliert. Es ist dann etwas überraschend, daß Friedrich hier die Bildnismalerei besonders aufgreift und sogar mit seinen eigenen Beispielen (?) illustriert. Möglicherweise verfaßte er das Kapitel für seinen Greifswalder Freund Johann Christian Friedrich Finelius, der von Beruf Theologe war, aber wie Friedrich bei Johann Gottfried Quistorp zeichnen lernte und nebenbei Porträts malte. Unter diesen waren auch die Bildnisse der Brüder Friedrichs, die Finelius eines nach dem anderen an Friedrich nach Dresden schickte.

Das andere Kapitel über die Einsetzung der Staffagen in die Landschaft ist prosaischer und praktischer. Ebenfalls nach der Erinnerung des Vorbesitzers soll Friedrich geschrieben haben: "zum Ausprobieren des Platzes für die Staffage wäre es am besten, Figuren zu zeichnen, sie auszuschneiden und dann an alle möglichen Stellen zu legen, um zu sehen, wo im Formengefüge des ganzen sie den Stimmungsgehalt am reinsten ausdrückten"(13); also nicht nach objektiven Regeln, sondern nach dem Gefühl des Künstlers wird der Platz der Figuren bestimmt. Friedrichs Pauszeichnungen der Figuren hätten eventuell zu diesem Zweck dienen können (14). Die Autorschaft, die Entstehungszeit und der gedankliche Inhalt des verlorenen Manuskripts können und sollten aber erst nach seiner Wiederentdeckung richtig diskutiert werden.

2. Dichtungen

Die dichterischen Schöpfungen belegen das literarische Interesse des Malers (15). Sie bestehen aus Liedern, anderen Gedichten in Versen und Prosa, Gebeten, kurzen apologetischen Versen und Erzählungen. Sie erklären zwar nicht unmittelbar Friedrichs Kunsttheorie, stehen aber auf derselben Basis. Dazu aber gibt es bisher keine eingehenden Darstellungen mit Ausnahme der "Sage".

Mit "Liedern" bezeichnen wir die früheren, lyrischen Verse, in denen das religiöse Gefühl, meistens mit Naturschilderungen verknüpft, bald heiter in einer "fast kindlichen Frömmigkeit" (16), bald melancholisch gedichtet ist. Das im Tagebuch niedergeschriebene Paar, "Der Abend" und "Der Morgen", kann man genau auf den 20. und 27. 7. 1803 datieren (17) (s. Anhang I-a). "Das Glück des Landlebens" und die schöne Natur in Loschwitz widerspiegelnd, bilden sie eine Sammlung von Lobgesängen auf Gott den Schöpfer und das schlichte Leben "ohne alle Wissens Schmerzen (sic)" in der Form der Bergpredigt. Den ihnen eigenen, heiteren Ton zeigen auch vier andere Lieder, "Schöpfer aller Elemente ...", "Erwachet aus tiefem Schlummer ...", "Die Erde liegt im Dunkel ..." und "Er ist der Herr der Erde ...". Unter anderem knüpft das letzte sowohl formal (Terzette) als auch inhaltlich unmittelbar an den "Morgen" an. Diese vier sind auch in die frühe Zeit, nicht weit vom "Abend" und vom "Morgen", zu datieren. Drei andere, melancholische Lieder deuten auf Einflüsse der romantischen Literatur hin: "Ach des Himmels blauer Bogen ...", "Dunkelheit decket die Erde ..." und "Bleich und ernst blickt durch dunkle Wolken ...". Das erste scheint nach Auberts Edition direkt nach dem "Schöpfer aller Elemente ..." geschrieben zu sein (18). Da aber das Blatt von Friedrich mit der Notiz versehen wurde, er habe "schon vor langer Zeit" das Lied "Schöpfer ..." gedichtet, muß zwischen dem Lobgesang und dem melancholischen Gedicht ein zeitlicher Abstand

liegen. "Ach des Himmels blauer Bogen ..." hebt sich durch seine sinnlichen Motive von den anderen Liedern ab. Es besingt nämlich die tote Geliebte und die Todessehnsucht und erinnert an die "Hymnen an die Nacht" von Novalis (1797). Die Motive aber - die vom Regen geknickte Rose und Tränen, Lerche und Nachtigall - sind etwas banal und flach. In seiner sentimentalen Lösung des aufgegebenen Themas steht das Lied den Zeichnungen im sogenannten Mannheimer Skizzenbuch nahe. In den letzten beiden Nachtliedern tauchen die aus Friedrichs Bildern bekannten Motive auf: bewölkter Nachthimmel, Mondschein, Fichtenwald, Eule, Einsamkeit und Vergänglichkeit oder Abenddämmerung und Todesgedanke. In "Dunkelheit decket die Erde ..." ist der Todesgedanke im Vergleich zur Oberflächlichkeit von "Ach des Himmels blauer Bogen ..." in eine Meditation vertieft. Ein Ansatz der Datierung des Liedes ist das Gemälde "Gebirgslandschaft mit Regenbogen" (BS 183), das eine ähnliche Szene in einer Landschaft veranschaulicht:

"Dunkelheit decket die Erde

.....

Es leuchtet im Abend der Himmel
Klarheit strahlt von oben.

.....

Geheimnis bleibt euch ewig der Tod
aber Glaube und Liebe sieht
Freude und Licht jenseits dem Grabe." (19)

Anderen Charakter haben "Sinkend küßt das stille Meer ..." (20) und ein bisher unveröffentlichtes Gedicht "Ein Wesen wohnt in meinem Innern ..." (s. Anhang III-c). Anstelle des lyrischen Tones der Lieder tritt hier ein moralisierender bzw. pathetischer auf.

Das erstere entstand vermutlich um 1803, als Friedrich viele Sepiazeichnungen mit den Motiven vom Kap Arkona und von den Kreidefelsen auf der Insel Rügen schuf. Möglicherweise bezieht es sich auf das Bild "Königsstuhl" (BS 99), in dem der genannte Fels wie im Gedicht mit Möwen und Abendwolken dargestellt ist (21). Die erste Strophe findet ihren Vorläufer im Anfangssatz von "Ihre Flur" Ludwig Gotthart Kosegartens, der den Sonnenuntergang am Kap Arkona schildert:

"Der Abend blüht
Arkona glüht
Im Glanz der tiefgesunk'nen Sonne.
Es küßt die See
Die Sinkende,
Von Ehrfurcht schauernd und von Wonne." (22)

Mit den Dichtungen Kosegartens wurde Friedrich vermutlich durch Johann Gottfried Quistorp, einen alten Freund des Dichters und Friedrichs ersten Zeichenlehrer, schon früh vertraut gemacht (23). Nicht allein in diesem Gedicht, sondern auch in seinen Bildern treten viele mit Kosegartens Gedichten gemeinsame Motive auf wie Eiche, Hünengrab, Rügische Küste, Mondnacht, Todessehnsucht, Tageszeiten und Lebensalter, Unendlichkeitsgefühl usw., die auf einen tiefen Einfluß des Dichters hindeuten. (Um sich damit erneut und eingehend zu beschäftigen, mußte Friedrich jedoch zuerst seine "Erweckung" erleben, die wohl durch Berührung mit der romantischen Theologie veranlaßt wurde.) Während Kosegarten aber gelegentlich auch pagane Stoffe benutzt, um eine sich über das ganze Universum verbreitende Kraft auszudrücken, bleibt das stark christlich-moralisierende Gedicht Friedrichs auf der Ebene einer ermahnenden Rede ohne dichterische Dynamik. In literarischer Hinsicht kann

man es nur als banal bezeichnen. Dafür aber hat es reiche optische Motive, vor allem Farben, und verrät somit das Interesse am Kolorit des damals noch nur in Sepiatechnik zeichnenden Künstlers (24). Inhaltlich ist das Gedicht als Warnung vor der Hybris zu begreifen und trotz des banalen Ausdrucks deshalb bemerkenswert, weil es eine der wichtigsten Grundlagen von Friedrichs Gedanken ankündigt, nämlich Demut, die sich später zur romantischen Fragestellung der Spannung zwischen Endlichem und Unendlichem und zu deren Versöhnung entfalten sollte. Gottes Macht, die sich wie in den Liedern auch in der Natur offenbart, ist hier weder lyrisch noch symbolisch begriffen; ihre Behandlung verbindet sich mit der traditionellen Allegorie des memento mori.

Im letzteren Gedicht, "Ein Wesen wohnt in meinem Innern ...", erscheint dieselbe Warnung wieder, diesmal aber verinnerlicht. Hier drückt Friedrich, vom bei ihm üblichen, vorbildlich gottesfürchtigen Grundton abweichend, zum ersten Mal seinen inneren Konflikt zwischen frommer Ergebenheit und anmaßendem Willen aus. Es hat den traditionellen Gegensatz zwischen dem Guten und dem Bösen im Menschen zum Thema, den Friedrich aber nicht als notwendiges Resultat aus dem menschlichen Wesen, das sowohl Seele als auch Körper hat, objektiv und einfach theoretisch erklärt, sondern als sein eigenes Problem trägt und als sein eigenes Leiden leidet. Bemerkenswert ist es, daß das Böse bei Friedrich nicht den Zustand bedeutet, zu dem der Mensch seiner Schwäche wegen gegen seinen Willen geführt wird, sondern in den er als Resultat seines Willens, auf dieser Welt tatkräftig zu handeln und zu streben, d. h. stark zu sein, gerät. Wie im vorigen Gedicht, so ist auch hier der Begriff des Bösen erkennbar, der eher der klassischen Hybris nahe steht.

Friedrich benutzte möglicherweise die folgenden Zeilen aus Goethes "Faust" als Vorlage:

"Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden höher Ahnen." (25)

Es gibt aber zwischen den beiden einen entscheidenden Unterschied. Bei Faust hat der Konflikt seine Ursache in der Spaltung zwischen dem Eifer für geistig-intellektuelle Kenntnisse (Wissenschaft) und dem für lebendige Erkenntnisse (Tat), also zwischen den beiden Willen, die sich in ihrem Endzweck, die Welt bis zu ihrem letzten Geheimnis zu ergründen, vereinigen werden. Dagegen beruht der Konflikt bei Friedrich auf dem Gegensatz von zwei völlig verschiedenen Bereichen: der Gottes- und der Menschenwelt. Bei Goethe handelt es sich darum, wie sich der Mensch auf dieser Welt seine Person bildet, während es Friedrich darum geht, wie das menschliche Wollen gegenüber dem Transzendenten einzustufen ist. In "Faust" ist der Irrtum eher das Zeichen des Strebens ("Es irrt der Mensch, solange er strebt" (26).); wer strebt, der wird trotz seiner Irrtümer am Ende erlöst, auch wenn sein Wollen anmaßend ist und dessen Durchführung Opfer fordert. Bei Friedrich dagegen ist das Wollen und Streben des Menschen, seinen Machtbereich zu vergrößern, schon Vanitas und somit Böses. Errettung des Menschen ist nicht Lohn für sein Streben. Eitel ist es, wenn er mit seiner eigenen Kraft etwas wählen und durchführen will und glaubt, daß er es kann. Der Wille, seine Macht zu vergrößern, wird bei Friedrich sofort zur Selbstkritik gebracht und entfaltet sich nicht zum Titanismus. Dieses Gedicht ist später zu datieren

als das Königsstuhl-Gedicht, in dem Friedrich noch nicht den inneren Konflikt durchlitten zu haben scheint. Möglicherweise bewirkte die nähere Berührung mit der Ideenwelt der Zeit bei Friedrich eine geistige Unruhe. Angenommen, ein Künstler beschäftigt sich in Krisen besonders häufig mit seinem Selbstbildnis, so könnte es sich vielleicht auf eines der wenigen Selbstbildnisse Friedrichs (BS 170, um 1810) beziehen, in dem sich der unterdrückte innere Sturm durch die brennenden Augen und den Backenbart sowie die eingefallenen Wangen ausdrückt.

Als Prosagedicht veröffentlichte Aubert den "Frühling", den Eberlein seinerseits als "Tagebuch", das im August 1803 in Loschwitz geschrieben worden sein soll, herausgab. Wie es Auberts Klassifikation andeutet, hat der sorgfältig formulierte Absatz offenbar einen anderen Charakter als Friedrichs 'normale' nicht ausgefeilte Tegebuchnotizen (vgl. Anhang I-a). Überzeugender ist aber der Hinweis Geismeyers und Sumowskis, daß es sich um eine Schilderung des "Frühlings" im ersten Zeiten-Zyklus in Sepia (BS 103) handelt (27), mit dem sich Friedrich um diese Zeit wahrscheinlich unter Einfluß von Philipp Otto Runge beschäftigte. Der kurz gegliederte, mit Interpretationen gemischte Beschreibungsstil Friedrichs, der auch in der Verteidigungsschrift des Tetschener Altars und in den kunstkritischen Fragmenten wiederholt wird, ist hier bereits erkennbar. Der Absatz ist daher in die Kritik und Reflexionen über die Kunst einzuordnen. Er zeigt deutlich die Natursymbolik, die sich von diesem Zeitpunkt an reich entfaltet.

Eberlein stellt noch zwei Absätze als Tagebucheintragungen vor, die Aubert ebenfalls vom Tagebuch unterscheidet. Der eine, "Winter-Landschaft", ist nur als Bruchstück überliefert und nach Aubert "augenscheinlich das Schlußbild jenes ersten Sommers in Loschwitz", das "das Gegenbild zu Friedrichs Frühling" (28) bildet. Er schildert nämlich die Verwandlung der froh und herrlich gewesenen Natur zum Symbol des Todes und

der Vergänglichkeit. In stilistischer Hinsicht unterscheidet sich der Winter-Absatz in der Ichform von der Schilderung des "Frühlings" und hat einen intimen Ton, der den Tagebuchaufzeichnungen nahesteht. Im Originalmanuskript, das sich im Staatsarchiv Greifswald befindet, tritt er aber als selbständiges Stück mit der Überschrift "Winter-Landschaft" auf (29), und sowohl für ihn wie auch für das auf demselben Blatt niedergeschriebene Gedicht "Sinkend küßt das stille Meer ..." gibt es keine Entwurfsserien. Dies deutet an, daß der Autor die beiden Stücke nach dem Konzept erneut niederschrieb, also nicht als eigentliche Tagebuchnotizen, sondern als Teile der Schriftensammlung. Trotz des naiven und intimen Tones handelt es sich beim Winter-Absatz vermutlich um ein Prosagedicht. Dies ist bei dem anderen Absatz in der Ichform, den Aubert unter "Abendstimmung" veröffentlichte, auch der Fall. Im Vergleich zu den sonstigen Tagebuchaufzeichnungen ist er auch ernster und strenger formuliert; seine letzten vier Zeilen reimen sich. Wie das Gedicht "Sinkend küßt das stille Meer ...", so könnte auch die "Abendstimmung" auf Kosegarten zurückgehen, z. B. die "Unschuld", ein Prosagedicht in der Ichform, dessen erste Strophe ebenfalls einen Abendspaziergang zum Gegenstand hat, in dem die Naturerscheinungen eine nach der anderen in die Augen des "Ich" fallen (30).

Drei kurze Strophen, die bei Aubert als Gedicht, bei Eberlein unter den Gebeten und bei Hinz als Inschriften veröffentlicht sind (31), unterscheiden sich durch ihren hochgespannten, heroischen Ton von den bisher erwähnten Liedern und Gedichten. Sie entstanden wahrscheinlich um 1814, in der Mitte der Befreiungskriege, als Huldigung an die für das Vaterland Gefallenen. Zu diesen gehörte u. a. Theodor Körner, der junge patriotische Dichter und Freund Friedrichs, dessen Todesnachricht im November 1813 in Dresden eintraf (32).

Aubert weist auf die unmittelbare Verwandtschaft der Strophen mit einer Inschrift im 1814 auf der Dresdner Akademie-Ausstellung zur Schau gestellten patriotischen Gemälde "Grabmale alter Helden" (BS 205) hin (33). Möglicherweise wurden auch diese Strophen, wie Hinz meint, als Inschriften für ein Bild oder ein Denkmal entworfen (34). Sie gehören zu einer Reihe von leidenschaftlich patriotischen Äußerungen Friedrichs in Bildern und in Schriften, die seine politische Einstellung und sein zwar indirektes, aber ernstes Engagement für die gesellschaftlichen Bewegungen dieser Zeit zeigen (35).

Von Friedrichs "Gebeten" sind drei überliefert. Die beiden anlässlich der Befreiung Dresdens geschriebenen knüpfen unmittelbar an die gerade erwähnten Huldigungsstrophen an. Im Stil der Psalmen singt das eine die Siegesfreude und den Dank an Gott, das andere bittet um Gottes Gnade, die das Vaterland von einem weiteren Übel, womit das russische Joch gemeint ist, erlösen solle. Friedrich war es gewöhnt, in seinen Schriften biblische Formen und Wendungen als Vorlage zu benutzen oder die Bibel - wenn auch nicht immer genau - zu zitieren. Die Gebete machen unter solchen Beispielen am deutlichsten seine grundlegende religiöse Gedankenwelt anschaulich:

Das christliche Gefühl ist das Vehikel, das auch seine politischen Ansichten zum Ausdruck bringt (36). Das dritte Gebet ohne solche politische Anregung, "Barmherziger Vater ...", stammt wohl ebenfalls aus den frühen zehner Jahren, in denen Friedrichs Abhängigkeit von den christlichen Vorlagen auffällt (37). In diesem kurzen Gebet sind Friedrichs Gedanken konzentriert zu finden, die auch als das reinste Bekenntnis seiner künstlerischen Schöpfungsprinzipien gelten können. Es wird uns im Zusammenhang mit der Gegenschrift gegen Ramdohr im nächsten Kapitel beschäftigen.

Die kurzen, apologetischen Monologverse entstanden wahrscheinlich in der Zeit nach 1825, als sich Friedrichs Schwermut und Menschenhaß immer mehr steigerten (38), bis sich gegen 1829 auch sein wohlwollender Freund Carus von ihm fernhielt (39). Den bereits veröffentlichten fünf Strophen sind zwei weitere hinzuzufügen, deren Kopie ich in Auberts Nachlaß gefunden habe (s. Anhang I-f und g). Die Themen der gesamten Verse sind, daß die Welt Friedrichs ungesellige Persönlichkeit mißversteht ("Ihr nennt mich Menschenfeind ...", "Kann dich denn nie Langeweile plagen? ..." und "Grob nennt man mich ..."), sich gegen seine zum Düsternen neigende Motivwahl wendet ("Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen ..."), und den (für ihn selbst) echten Wert seiner Werke nicht anerkennt ("Ihr lobt mich oft mit lauten Zungen ..."). Schließlich will Friedrich Trost finden, indem er Gott das endgültige Urteil überläßt ("Diesen Mann wird Gott lohnen ..."). Alle diese Klagen, diese Ironie und der Trost werden in der "Äußerung ..." um 1830 mehrmals wiederholt werden. Dies verrät, daß Friedrichs persönliches Verhältnis zur Außenwelt, das in den bisherigen Gedichten nicht zur Sprache kommt, ihm zu dieser Zeit zu einer Last auf dem Herzen geworden ist. Im Vergleich zur aggressiven und energischen Gegenschrift beim Ramdohrstreit zeigt sich im defensiven, resignierenden Ton dieser späten Klagelieder Friedrichs Betrübniß. Im Hinblick auf seine Kunstanschauung hat der Vers "Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen ..." große Bedeutung: Er legt ein "Zeugnis für das Leitmotiv seines Schaffens" (40) vor, nämlich Tod, Grab und Vergänglichkeit. In der christlich-frühromantischen positiven Todesauffassung (41) schreibt Friedrich: "Um ewig einst zu leben,/ Muß man sich oft dem Tod ergeben." Diese Anschauung ist nicht auf die Spätzeit zu beschränken, sondern als Friedrichs durchgehende Schaffensgrundlage zu verstehen.

"Eine Sage" - ein romantisches Märchen aufgrund einer Volkssage - stammt wohl aus früherer Zeit. Christa Lichtenstern, die diese bisher kaum berücksichtigte Dichtung Friedrichs (42) im Zusammenhang mit der Sepiazeichnung "Wallfahrt bei Sonnenuntergang" (BS 126, 1805) eingehend bearbeitet, vermutet, daß sie Ende des ersten Jahrzehnts nach 1800 entstand, als die "dichterischen Wiederentdeckungen volkstümlichen Erzählguts ... im Zuge der 'Deutschen Bewegung' besonders rege waren" (43). Ihre Vorlage, "Die schwarze Frau in der Stubbenkammer", wurde auch von Lichtenstern identifiziert (44). Sie fand nach Alfred Haas bereits 1745 ihre älteste gedruckte Fassung (45) und gehört unter den Sagen Rügens zu den bekanntesten und reizendsten. Es handelt sich um eine abenteuerliche "Schatzsage" mit nur leicht religiöser Färbung. - In der Stubbenkammer auf der Insel Rügen befindet sich (jetzt noch) eine große tiefe Höhle. Einst behütete dort "die schwarze Frau" einen goldenen Becher. Ein zum Tode verurteilter "Missetäter" (46) geht mit dem Versprechen auf Begnadigung durch den König in die Höhle, um den Becher zu holen (47). Mitten in den Flammen, die den ganzen Raum erfüllen, findet er eine schwarz gekleidete und verschleierte Frau und neben ihr den Becher. In dem Moment, als er nach diesem greift, sagt sie zu ihm, "Wähle recht, fremder Mann; wenn du recht wählst, so bin ich auf ewig dein!" (48). Er versteht aber nicht, daß sie dadurch um ihre Erlösung bittet (49), und läuft mit dem Becher eilig aus der Höhle. (Er handelt nur nach seinem Lebensinteresse.) Die Frau, der die Hoffnung auf Erlösung für immer verloren ist, jammert so laut, daß die Zeugen der Probe den Becher in die Kirche zu Bobbin tragen, "als wenn sie dadurch die Frau befreien könnten." Die schwarze Frau ist aber "auf ewige Zeit" in die Höhle gebannt. Der Becher wird jetzt noch in der Kirche aufbewahrt. (Er selbst ist nicht "heilig".)

Bei Friedrich wird dagegen eine heilige Erlösungsgeschichte erzählt. - Unweit von Stubbenkammer, wo jetzt ein schöner Buchenwald steht, gab es einst eine schauerliche Grube, aus der man Tag und Nacht Jammer und Klagen hörte, deren Ursache unbekannt war. Der Magistrat zu Stralsund läßt einen "unschuldig Beschuldeten" anstatt der Todesstrafe die Grube durchforschen. Dieser läßt sich an einem Seil "wohl tausend Klafter und drüber" in den Schlund bis zur "Pforte der Hölle" hinab und tritt in ein flammendes Gemach. Da sitzt eine Jungfrau mit einem Drachen in ihrem Schoß, neben ihr stehen ein goldener Kelch, ein silberner Götze und ein eisernes Uding (50). Sie befiehlt ihm, eines davon zu nehmen. Er wählt den Kelch, "denn alles im weiten Gemache(im Höllenfeuer) brannte, nur dieser nicht." Als er ihn aus der Tiefe herausbringt steht "mit einemmal ... von Sonnenglanz erleuchtet der geweihte Wein, das geweihte Brot im goldenen Kelch, und von den blendenden zurückgeworfenen Strahlen werden geblendet die Umstehenden." Plötzlich erhebt sich ein Wirbelwind, dann verschwindet die Grube, und das Jammern erlischt. Nach der Erzählung seiner Erlebnisse in der Grube stirbt der Unschuldige. "Und aus dem hellblinkenden Kelch erhob sich mit eigener Kraft der geweihte Wein und ergoß sich über ihn. Der Sturm hatte geteilt die düsteren Wolken, und die reine lichte Bläue des Himmels stand über ihm." Dazu fügt Friedrich eine Vor- und Nachgeschichte hinzu: Der goldene Kelch und die Jungfrau waren der aus der "Kirche zu Bubbin" gestohlene Kelch und die verdammte Täterin dieses Frevels; der wiedergefundene Kelch soll sich noch in Hamburg befinden (51).

Die Volkserzählung, die Friedrich tatsächlich auf Rügen gehört hatte, könnte seiner schlicht erzählten "Sage" näher gewesen sein als "Die schwarze Frau", und so kann man nicht genau bestimmen, wie weit er seine direkte Vorlage bearbeitete. Es steht jedoch außer Zweifel, daß eben der inhaltliche Unterschied, der Friedrichs "Sage"

von der "schwarzen Frau" trennt, ihn dazu veranlaßte, die seinige niederzuschreiben: das Wunder des heiligen Abendmahlkelchs mit geweihtem Wein und Hostie, der die Sühne und Erlösung bringt. Ein Unschuldiger erlöst eine Sünderin vom Jammer dadurch, daß er den von ihr in den Teufelsbereich genommenen Kelch wiederherausholt. Dies ist gleichzeitig Gottes Zeugnis für seine Unschuld. Er stirbt dann den Tod des Seligen, der das Heilige berührt hat: Gott erlöst ihn von der Erde. Charakteristisch bei Friedrich ist auch, daß sich Gottes Wille in der Natur offenbart: in den Sonnenstrahlen, die den heiligen Kelch erleuchten, im blauen Himmel, der die Seele des Unschuldigen aufnimmt, und im schönen Buchenwald, der die vor der Erlösung nur mit dünnen Eichen und Buchen, Disteln und Schierling markierte Gegend wieder bedeckt. Transzendente Religiosität und Natursymbolik, die auch seinen Bildern seit ungefähr 1803 das wesentliche und auffällige Gepräge geben (52), heben seine Erzählung gegen die volkstümliche Schatzsage ab.

Die Niederschriften von mindestens zwei weiteren unveröffentlichten Dichtungen Friedrichs, die nicht in der Aubert-Eberleinschen Sammlung eingeschlossen sind, sollten sich im Besitz von Frau Clasen in Bützow befinden, blieben mir aber unzugänglich.

Eine davon ist nach Lichtenstern eine zweite Erzählung von einer Kahnfahrt auf der Elbe (53), die sich in ihrer Motivwahl auf Friedrichs bildnerische Werke beziehen könnte (54). Eine andere ist nach Sigrid Hinz ein "allegorisches Gespräch" vom 3. 7. 1810, in dem der Maler Wizani (55) eine Rolle spielt (56).

3. Briefe und Tagebuch

Da wir die von Eberlein als "Tagebuch" apostrophierten drei Absätze einmal in die Prosagedichte und zum anderen in die Schilderung des Werkes eingeteilt haben, sind als Tagebuchaufzeichnungen nur die von Aubert bereits in Druck gegebenen

oder als Kopie vorhandenen Blätter zu bezeichnen (s. Anhang I-a). Sie entstanden alle im Sommer 1803 in Loschwitz bei Dresden, wo Friedrich nach seinem Erfolg mit den Sepien der rügischen Ansichten ein glückliches Landleben genoß. Die naive Freude am schlichten Leben und der schönen Natur strahlt durch die Zeilen, vor allem durch die eingesetzten Hymnen auf Gott den Schöpfer. Andererseits leidet der junge Künstler unter Schwierigkeiten mit der Kunst, aber nicht philosophisch-inhaltlichen, sondern prosaisch-äußerlichen. Bald der Mangel an Lust, bald die "Unwissenheit" hindern ihn an der Arbeit. Hier ist sein Selbstbewußtsein als Wegbereiter der neuen Kunst nicht zu spüren. Sein Naturgefühl bleibt so einfach und fröhlich wie in einem Brief in Versen um 1800. Die Empfindlichkeit für die Schönheit der Natur entfaltet sich aber bei ihm "mit jedem Tage", und die Erkenntnis des Göttlichen darin, die auch seine spätere Naturanschauung bestimmen wird, ist deutlich erkennbar. Diese Tagebuchaufzeichnungen bestätigen auch Friedrichs früheren Verkehr mit Wilhelm Malte, dem kunstliebenden Fürsten (seit 1807) von Putbus, der durch seine Kunstsammlung und seine Aufträge an Schinkel zu den Bautwürfen seiner Schlösser bekannt ist. Das am 5. August erwähnte mißlungene Blatt "Stubbenkammer für Graf Putbus" (57) ist wohl eine Replik bzw. Variante der Sepiazeichnungen, die im März des Jahres auf der Dresdner Akademie-Ausstellung gezeigt wurden und allgemeinen Beifall fanden (58). Friedrichs Stubbenkammerblatt, das 1818 Lanke und 1828 Schildener im Schloß des Fürsten sahen (59), entstand wahrscheinlich in diesen Sommertagen in Loschwitz.

Was die Briefe an die Verwandten anbetrifft, finden wir bei Aubert und Eberlein neun in unverkürzter Form. Drei davon, die bisher nicht veröffentlicht wurden (s. Anhang I-b bis d) seien hier erwähnt. Sie gehören alle zu einer Reihe von Briefen an Friedrichs Frau Caroline während deren zweimaligen Aufenthalts im Juni und Juli 1822 bei Kersting

in Neudorfchen bei Meißen (60) und zeigen etwas von seiner häuslichen Seite. Der erste vom 6./7. Juni wurde wahrscheinlich kurz nach der ersten Abreise Carolines geschrieben. Friedrich läßt hier von ihren Verwandten in Dresden hören, besonders von ihrer Mutter, die zu dieser Zeit an einer schweren Krankheit litt und kurz danach starb (61). Caroline kam zum Begräbnis zurück und verließ am 6. Juli Dresden wieder, bis Friedrich sie am 3. August abholte. Es ist etwas unbegreiflich, daß sie eben zu solcher Zeit von Dresden weg war. Möglicherweise ging es ihr selbst nicht gut, und sie mußte in Meißen eine Kur machen. Im zweiten Brief vom 27. Juli drückt Friedrich seinen Haß gegen die "Gemeinheit" aus, der im "Zuruf an den Künstler" bereits deutlich erklärt wurde. Erwähnt wird die Vorfeier des am übernächsten Tag beginnenden "Vogelschießens" (62), eines Volksfestes in Dresden, das für die meisten Bewohner nur ein "harmloses Vergnügen" (63) war. Der ironische Ton bildet einen Kontrast zu dem zarten, mit dem Friedrich Gott, die Seinigen, die Pflanzen oder das kleine Tier erwähnt. Außerdem zeigt der Brief Friedrich als einen fleißigen und oft besuchten Maler. Er beschäftigte sich zur Zeit mit den Werken für die bevorstehende Ausstellung der Dresdner Akademie (ab 3. August). Das im dritten Brief vom 29./30. Juli als noch unvollendet erwähnte Bild ist wahrscheinlich eines der nachträglich auf die Ausstellung geschickten drei Gemälde (64), von denen eines Friedrichs abwesende Frau als Rückenfigur am Fenster darstellt.

Der Großteil der mit seinen Verwandten in Greifswald gewechselten Briefe wurde 1924 von Friedrich Wiegand aus dem Besitz der Familienmitglieder des Künstlers veröffentlicht (65), insgesamt 38 Briefe von Friedrich selbst - etwa die Hälfte aller bisher bekanntgemachten - zwischen 1808 und 1835. Erwähnt sind außerdem mehrere nicht abgedruckte (66). Wie in den oben erwähnten Briefen an seine Frau wollte er auch seinen Verwandten

nicht seine Meinung über die Kunst mitteilen. Nur seinem Bruder Christian, Tischlermeister in Greifswald, gab er ab und zu technische Ratschläge über Holzschnitte oder Tischler- bzw. architektonische Arbeiten (67). Seine künstlerischen Ansichten kommen also hier trotz der größeren Quantität nicht ans Licht. Diese Briefe gelten, wie es der Herausgeber bemerkt, "nicht dem tiefsinnigen Landschaftsmaler ..., sondern dem Sohne Greifswalds" (68), d. h., sie stellen vielmehr Friedrichs Persönlichkeit und sein alltägliches Tun und Treiben dar als seine Gedanken als Künstler.

Von den Briefen an die Freunde und die Bekannten wurden bisher etwa vierzig veröffentlicht, und man kann zukünftig weitere Entdeckungen erwarten. Ein noch nicht erwähnter, sehr kurzer Brief von 1836 aus Teplitz an den Malerfreund Johan Christian Clausen Dahl befindet sich in dessen Nachlaß im Kupferstichkabinett der Osloer Nationalgalerie (s. Anhang II-a). Friedrich verbrachte im Sommer nach seinem Schlaganfall eine zweite Badekur in Teplitz, die der Ankauf seiner Werke vom russischen Kaiserhaus durch Vermittlung des Wassili Andrejewitsch Djukowski ermöglicht hatte (69). Der kleine, aber ordentlich versiegelte Brief wurde wohl einer Gepäcksendung von dem Maler Faust beigefügt. Von dieser Person ist weiter nicht bekannt. Deren Empfehler "Groll" ist vermutlich Carl Robert Croll (1800-1863), der älteste Bruder von Heinrich Croll gen. Crola, einem einstigen Schüler Friedrichs und Dahls. Er ließ sich auch bei Dahl als Landschaftsmaler ausbilden (70) und war seit etwa Mitte der zwanziger Jahre bis 1842 in Teplitz tätig (71). Mehrere seiner böhmischen Landschaften wurden vom 1828 gegründeten Sächsischen Kunstverein angekauft (72).

Anders als in den Briefen an die Verwandten schreibt Friedrich seinen Freunden gelegentlich - zwar meistens nur kurz - den gedanklichen Inhalt seiner Werke oder seine künstlerischen Meinungen allgemein. Der wichtigste darunter ist der vom 8. 2. 1809 datierte Brief an den Weimarer Theologen Johannes Karl Hartwig Schulze (73), der die oben erwähnte Gegenschrift gegen Ramdohr, deren Originalkonzept verschollen ist, in sich einschließt.

Nicht zahlreich, aber bedeutend sind die offiziellen Briefe an die Akademie, den Schlesischen und den Sächsischen Kunstverein, den Rat der Stadt Stralsund über die neue Innenausstattung der Marienkirche und den Sekretär des preußischen Hofkontors Schiller über eine finanzielle Frage. Davon seien hier die bisher noch unbekannten bzw. nur teilweise abgedruckten kurz kommentiert.

In den Akten der Dresdner Kunstakademie sind drei Briefe Friedrichs enthalten: ein an den König von Sachsen adressierter Bewerbungsbrief um die Mitgliedschaft an der Akademie von 1816, ein Empfehlungsbrief für seinen begabten Schüler August Heinrich von 1820, der als Gutachten bereits bekannt ist, und ein Gesuch um einen bezahlten Urlaub von 1826 (s. Anhang VI-a bis c). Die ersteren beiden wurden von Ernst Sigismund schon früh erwähnt und das Gutachten wurde unwesentlich gekürzt gedruckt (74). Der Brief an den König ist nach dem Schema solcher Bittschriften recht förmlich angefertigt: Er ist so wie alle anderen offiziellen Papiere auf ein dickes Folioblatt (75) und sogar von einem professionellen Schreiber ins Reine geschrieben; die direkt den König erwähnenden Stellen (in unserer Abschrift unterstrichen) sind mit großen Zierbuchstaben hervorgehoben, und die an das Ende gesetzte Bitte ist durch Absonderung betont. Den Text kann man Friedrich zuschreiben, an den oben erwähnten Stellen ist er aber stark formalisiert. Dies war die übliche Form, in der die Künstler damals ihre verschiedenen Bitten um Mitgliedschaft, Professur, Gehaltserhöhung und dergleichen unmittelbar an den König richteten (76), der das Entscheidungsrecht in allen Angelegenheiten der königlichen

Akademie hatte.

Es war vermutlich Gerhart von Kugelgen, der Friedrich riet, sich auf diese Weise um die besondelte Mitgliedschaft an der Dresdner Akademie zu bewerben. Kugelgen war einer der engsten Freunde Friedrichs und zu dieser Zeit bereits außerordentlicher Professor der Akademie mit 200 Talern Jahresgehalt. Als gesuchter Historien- und Porträtmaler vertrat er neben Ferdinand Hartmann den etwas sentimental-klassizistischen Dresdner Stil, seine Wohnung aber war ein Treffpunkt der Dresdner Romantiker. Zusammen mit Friedrich reichte Kugelgen seine von demselben Schreiber ins Reine geschriebene Bittschrift an den König ein (77), in dem er seinen Wunsch äußerte, während Prof. Grassis Aufenthalt in Italien dessen Lehrstelle zu übernehmen (78). Er gab bei dieser Gelegenheit wohl auch seinem Freund den Rat, ein ähnliches Gesuch an den König zu richten, damit der finanziell immer bedrohte Landschaftsmaler eine gesellschaftlich sichere Stelle mit einem festen Einkommen bekommen könne. Wäre Friedrich eben zu dieser Zeit nicht in einer Krise seiner Schaffenskraft gewesen (79), hätte er vielleicht einem solchen Vorschlag nicht zugestimmt; denn mit seinem Erfolg seit etwa 1810 hatte er ausreichend Berechtigung, sich um die Mitgliedschaft zu bewerben, jedoch bis zu diesem Zeitpunkt keinen entsprechenden Antrag gestellt. Darüber hinaus erklärt er mehrere Male seine Abneigung und sein Mißtrauen gegen die Fürsten (80). Während Kugelgen für seine hohe Technik, Kenntnisse und Lehrfähigkeiten etwas übertriebene Reklame macht, ist Friedrichs Text bescheidener und schlichter. Man dürfte ihm jedoch nicht aufs Wort glauben, nicht nur in den Komplimenten gegenüber dem König, sondern auch in der mit seinem jetzigen Beruf einen Zusammenhang herstellenden Aussage, er habe sich aus eigener Neigung frühzeitig der Landschaftsmalerei verschrieben; denn wir wissen, daß Friedrich erst relativ spät seinen eigenen Weg fand (81).

Interessant ist dabei, daß er in der Aussage sich selbst mit seiner mehrmals wiederholten Behauptung in Einklang bringt, ein echter Künstler müsse die angeborene Neigung zu einer bestimmten Kunstrichtung haben. In seiner Bewertung des sächsischen Volks aufgrund dessen "Religiosität" und "Kunstsinn" spiegelt sich sein doppeltes Verlangen nach Religion und Kunst wider.

Im Dezember 1816 wurde Friedrich seinem Wunsch entsprechend zum Mitglied der Akademie mit einem Jahresgehalt von 150 Talern ernannt (82). Das Prädikat eines außerordentlichen Professors, das der Generaldirektor der Akademie Graf Vitzthum von Eckstädt in seiner Stellungnahme zu der Frage gleichzeitig vorgeschlagen hatte, wurde jedoch nicht erteilt (83).

Das Gesuch auf den Urlaub ist ebenfalls formell, aber eigenhändig geschrieben. Es wurde am 13. 5. 1826 befürwortet (84), und dies ermöglichte Friedrich, im Sommer seine letzte Rügenreise zu unternehmen. Von den hier als Begründung des Reiseantrags erwähnten "Ansichten der Insel Rügen", einer Serie der Zeichnungen, hatte er aber bereits vor dem März 1825 mindestens 37 Blätter fertiggestellt (85) und aus dem diesmaligen Aufenthalt entstanden nur noch wenige Studien (86). Die Reise galt also wahrscheinlich eher der Kur als der Anfertigung von Skizzen.

Ein Brief Friedrichs an den Schlesischen Kunstverein befindet sich im Kupferstich-Kabinett' in Dresden (s. Anhang V), der von zwei Gemälden handelt, die er 1830 durch Vermittlung Dahls auf die Ausstellung des Vereins nach Breslau schickte: Ostseestrand und Gebirgsgegend (87). Wir können sie mit Hilfe ihres Preises (je 100 Dukaten) identifizieren. Bei Friedrich wurde der Preis eines Bildes

normalerweise nach dessen Größe bestimmt. Den hier genannten hohen Betrag schlug er sonst - soweit wir wissen - nur einmal vor, nämlich in einem Brief an Djukowski vom Februar 1828:

"Noch hab ich ein drei Ellen großes Seestück
vollendet; es ist ein Mondschein - 100 Dukaten."
(88)

Die Breslauer Bilder müssen also ebenfalls in der längeren Seite etwa drei Ellen (ca. 1,7 m) messen. Von dieser Größe sind die folgenden Gemälde bekannt: "Mönch am Meer" und "Abtei im Eichwald" (BS 168 und 169), "Morgen im Riesengebirge" und sein verschollenes Gegenstück (BS 190 und 191), "Mondaufgang am Meer" und "Morgen im Gebirge" (BS 281 und 300), "Hochgebirge" (BS 317, etwas kleiner), "Watzmann" (BS 330), die verschollene "Kirchenruine" (BS 379), "Meeresufer" (BS 453) und der oben erwähnte "Mondschein". Solche großen Bilder ließen sich gewöhnlich nicht leicht verkaufen. Auch das Breslauer Paar wurde bei dieser Gelegenheit wohl nicht gekauft, denn Friedrich stellte 1832 in Braunschweig wieder eine "Küstengegend an der Ostsee" und eine "Gebirgsgegend" aus, die wir als die in Frage stehenden beiden identifizieren dürfen. Nach dem Ausstellungskatalog zeigt die Küstengegend ein Mondscheinbild, und die Gebirgsgegend den Watzmann (89). Das letztere Bild müßte also der 1825 geschaffene "Watzmann" in der Berliner Nationalgalerie, und das erstere die 1827 auf der Dresdner Akademie-Ausstellung gezeigte (90) und dann bei Dahl befindliche "Mondscheinlandschaft an der Ostsee" (BS 352, 2'8"x2'22") gewesen sein. Dieses ist auch sehr wahrscheinlich das im oben zitierten Brief an Djukowski erwähnte Bild (91). Da die beiden mehrmals zusammen ausgestellt wurden (92), bilden sie möglicherweise Gegenstücke als Gebirge und Strand, Morgen und Abend, wie das Leningrader und das Berliner Paar (BS 281 und 300, 298 und 299) es sind (93).

Die Akten des Sächsischen Kunstvereins enthalten zwei kurze, sachliche Briefe von 1834 und 1835, in denen Friedrich jeweils den Preis seines beim Verein zum Verkauf aufgestellten Bildes angibt (s. Anhang VI-d und e). Der erste bezieht sich auf ein verschollenes Gemälde, eine gotische Kirche in größerem Format, das beim Komitee des Vereins vom 12. 5. 1834 zurückgewiesen wurde (94); der zweite (95) auf die "Erinnerung an das Riesengebirge" (BS 418), das am 11. 8. 1835 angenommen (96) und durch Verlosung am Jahresende von einem gewissen Duroff in Petersburg erworben wurde. Das hier zur Begründung des Preises erwähnte zweite Bild läßt sich mit dem 1832 auch vom Sächsischen Kunstverein für 160 Taler angekauften Gemälde "Abend an der Elbe" (BS 399) identifizieren.

Skizzieren wir nun Friedrichs Äußerungen über Kunst in seinen 87 Briefen (97). In den ersten Briefen an Johann Ludwig Gebhard Lund, den einstigen Mitschüler an der Kopenhagener Akademie, zwischen August 1800 und April 1801, zeigt sich Friedrich noch als ein einfacher Kunstschüler, der fleißig die Galerie und den Aktunterricht besucht und sich über das Glück des Freundes, sich in Paris als Historienmaler weiter ausbilden zu lassen, mit einigem Neid freut. Er scheint noch keine bewußten Zweifel am traditionellen Lehr- und Wertsystem der Kunst zu haben. Die wesentliche Veränderung der Kunstanschauung, die er um 1803/04 durchlebt haben muß, ist in seinem Tagebuch von 1803 ebenfalls nicht klar spürbar. Erst 1805 in einem Brief an Philipp Otto Runge bringt Friedrich sein Selbstbewußtsein als neuer, eigenständiger Künstler zum Ausdruck durch seinen Vorwurf gegen das Kopieren, das ein wichtiges Element der damaligen Kunsterziehung an der Akademie war:

" Ich ärgere mich jedesmal, wenn ich auf die Galerie komme, über die Frechheit, mit der man die ausgeführtesten Bilder copirt; die Mahler aber, die es thun, bilden sich viel ein auf ihren 'leichten Pinsel', wie sie es nennen." (98)

Dementsprechend schickt er im Sommer des Jahres bei der Preisaufgabe der Weimarer Kunstfreunde zwei wohl absichtlich nicht nach dem gegebenen klassizistischen Thema geschaffene Sepien (BS 125 und 126), die auch bildnerisch seinen eigenen Weg, nämlich den sogenannten "kontrastreichen Stil" (99), bereits klar zeigen. Friedrichs Ablehnung der unkritischen Übernahme von akademischen Mustern wird in einem anderen Brief an Runge vom 4. 10. 1808 noch deutlicher geäußert, in dem er mit heftigen Worten den "Irrweg" oder das "Puppenspiel" von Klinkowström, einem ihm und Runge gemeinsamen Malerfreund, angreift. Um diesen Tadel zu verstehen, müssen wir auf die Sache näher eingehen.

Friedrich August von Klinkowström (1779-1835) stammte ebenfalls aus Pommern. Er bekam nach dem Dienst in der preussischen Armee seinen ersten künstlerischen Unterricht bei Quistorp und Runge und verkehrte zwischen 1803 und 1805, während seiner Studienzeit an der Dresdner Akademie im Fach Historienmalerei (100) eng mit Friedrich. Am Anfang stand er unter starkem Einfluß von Runges Idee der neuen Kunst und suchte wie dieser die Farbsymbolik und mathematischen Konstruktionen, die im Menschen das religiöse Gefühl erwecken sollten (101). Sein Sinn wurde aber in Dresden eher von Rubens und Correggio angezogen. Die Spaltung brachte ihm im November 1805 eine geistige Krise, die ihn zum nochmaligen Überdenken seines bisherigen Wegs zwang.

"Die Ursache war, daß ich mich plötzlich auf mich zurückgezogen und zu sehr angegriffen hatte; jene mathematische Tendenz besonders mit, und daneben das Ringen des gläubigen Geistes, - welcher mir manchmal Zustände verursachte, die mein Tod hätten werden müssen, wenn ich nicht abließ und gedachte: Gott ist ein Gott des Lebendigen - und ein lebendiger Hund besser als ein tochter Löwe ... man kann sich an dem Heiligen recht vergreifen, und meine Krankheit war wohl daher ..." (102)

Nach Genesung von dem neurotischen Leiden beschäftigte er sich eifrig mit einer Kopie nach der "Nacht" Correggios, die er bei seiner Heimkehr vom November 1806 nach Pommern mitnahm. Inzwischen wuchs bei ihm die Sehnsucht nach Italien, dem Land des traditionellen Ideals der Kunst, so sehr, bis er sich "immer ... bewegt (fühlte), wenn nur Italien genannt wird" (103).

"Genug, ich kann einmal nicht daran glauben, daß wir, beyseits Italien und den dortigen Herrlichkeiten, an einer Kunst arbeiten ... Ich glaube an eine neue Kunst, und an deren Betrieb in Deutschland; aber unter solchen Bedingungen, daß noch alles Zeit damit haben muß; komme jedoch immer auf die Frage zurück, wie uns darum jene nichts mehr angehen könne? Das Feld der sogenannten Historienmalerey ist noch nicht so erschöpft, wie es Manchem scheint; vielmehr meyne ich, daß dasselbe grade erst recht existiren werde, indem die menschliche Figuration des Christentums der Gegenwart näher treten könne, durch die Andeutung der correspondirenden Natur ... Selbst die Natürlichkeit der historischen Darstellungen wird stets das Höchste der Kunst bleiben; ... Und ist nicht im gestalteten Leben soviel Geheimniß, als in einem ungestalteten Gedanken? Wie können also symbolische

Figurationen mehr bedeuten als die Erscheinung des Lebens? Symbolik neigt sich völlig zur Hieroglyphe, deren Existenz ich zwar ahne, womit die Kunst dann aber völlig ein Ende hat ... Dieses alles, liebster Otto, habe ich zum Theil dagegen sagen wollen, daß du durchaus eine Unterschiedlichkeit des Treibens verlangst und sogar von denen in Rom ... Die eigne Individualität zu würdigen, fordere ich allerdings auch, und darin liegt gewiß auch heimlich der Keim der künftigen Zeit. Allein warum sollte man sich nicht die herrlichen Chiffren der alten Meister zu nutze machen ...?" (104)

Damit trennte sich Klinkowström endgültig von Runges kühnen Gedanken über eine neue Kunst. Für diesen war die Zeit der Historienmalerei, die in der italienischen Renaissance zur Blüte gebracht worden war, schon zugrunde gegangen (105) und nicht wieder zu erlangen (106). Er plante stattdessen eine völlig individuelle 'Landschaftsmalerei', die das in die Naturerscheinungen hinein imaginierte religiöse Gefühl des Ich symbolisch darstellen sollte, und dabei sollten "Mathematik, Musik und Farben" (107) als Ausdrucksmittel wesentliche Rollen spielen. Um diese neue Kunst zu schaffen, wollte er nicht in Italien studieren (108). Darüber hinaus erschreckte Runge sogar den alten Quistorp durch seine radikale Behauptung, es wäre für die Kunst ein großes Glück, wenn alle Kunstwerke jetzt untergingen (109).

"Wozu aber wäre noch die alte Mythe nothwendig? Wozu noch irgend etwas, das gesagt ist? Was gesagt ist, ist vollendet; was zum zweyten male gesagt wird, - gut in Bibliotheken, oder auf Kornböden geschüttet zu werden, aber auf beiden gedeiht kein Saame zu neuen Gewächsen, außer:

der Kornboden verfault und stürzt zusammen,
da kann nur wohl manches Korn aus dem Sturz
aufwachsen." (110)

Diese Ansichten Runges müssen Friedrich ebenfalls bekannt gewesen sein. Im September 1808 teilte Klinkowström Runge mit, er fahre nach Paris (111), um das erniedrigte Vaterland, in dem er "kein Ziel der wirklichen Ehre" (112) sah, zu verlassen und seinen gewählten Weg weiter zu gehen. Auch Friedrich erfuhr über Runge oder direkt von Klinkowström davon. Der Brief an Runge zeigt seine Reaktion darauf:

"Es thut mir leid um unsern Klinkowström, daß er jetzt auf Irrwegen ist, und da die Kunst zu finden glaubt, wo höchstens nur die Künsteley zu Hause seyn kann. Die Kunst mag ein Spiel seyn, aber sie ist ein ernstes Spiel (113); wer sie da zu finden glaubt, wo K. sie zu finden gedenkt, der hält sie für Puppenspiel! Ich hätte nicht geglaubt, daß sein Aufenthalt in Pommern auf ihn so schädliche Wirkung haben würde ..." (114)

Friedrich erwartet hier offenbar die Zustimmung Runges zu seiner Meinung. Dies sowie sein zuerst zitierter Brief an Runge verraten, daß die beiden mindestens gegen die Übernahme der vergangenen Kunstvorstellungen gemeinsam Stellung nahmen. Das setzt eine Veränderung der Einstellung gegen den Akademismus bei Friedrich nach 1800/01 voraus, als er auf Lund, der auch in Paris Historienmalerei studierte, noch keinen tadelnden Blick warf. Ob sie allein durch Runges Einfluß auf ihn erklärt werden kann, dafür haben wir zur Zeit keine ausreichenden Beweise (115). Beide müssen aber ein gemeinsames Verständnis in der Suche nach einer neuen, mit einer protestantischen Moralauffassung

gebundenen und individuellen Kunst besessen haben, und der klar selbstbewußte, eifrige Denker Runge, der seine Opposition bereits 1801 geäußert hatte (116), machte dabei gewiß einen tiefen Eindruck auf Friedrich und half ihm wohl bei seiner Gedankenbildung.

1809 verteidigt Friedrich in seinem Brief an Schulze sein von dem preußischen Kammerherrn und Kunstschriftsteller Ramdohr heftig kritisiertes Altarbild. Hier vertritt er nachdrücklich die Freiheit des Künstlers, seinen neuen individullen Weg einzuschlagen. Dies knüpft sich an den Anti-Akademismus in den Briefen an Runge. Bei Friedrich wird im Vergleich zu Runge eher die Individualität (Freiheit) betont als die Neuheit. Und was sein individueller Weg ist, das läßt er auch am Beispiel des Altarbildes wissen: religiös-symbolische Landschaft, die durch ihren einfachen, bestimmten Sinn auf das Gefühl des Betrachters wirkt. Diesen Brief werden wir im nächsten Kapitel ausführlicher behandeln.

In den Briefen an den Theologen und Dichter Friedrich August Köthe in Jena von 1810 und 1811 bekennt Friedrich seine Schwäche im theoretischen Denken, ist aber stolz darauf, als Maler nicht durch Worte, sondern durch Bilder seine Gedanken ausdrücken zu können. Er legt zwei weitere wichtige Ansichten vor: "Wenn der Mensch aus dem ihm angewiesenen Kreise des Wirkens und Schaffens triet (sic); nie wird er's zum Außerordentlichen bringen, nie sich übers Mittelmäßige erheben," also die Begründung der Befreiung der Individualität, die sich zugleich mit dem Verlangen in seinen Gedichten, die Endlichkeit des Menschen zu erkennen, verbindet; und "man (müßte) die Natur nicht nach Kunstwerken studieren ... sondern aus ihr der (sic) Natur selbst erkennen lernen." Dies richtet er gegen "weise verständige Leute", d. h. Goethe und andere Klassizisten. Die Opposition wird bei Friedrich durch das unmittelbare Gespräch mit der Natur unterstützt, das auch die nächsten Generationen übernehmen werden.

Der Brief an Louise Seidler von 1814 enthält eine bemerkenswerte Schilderung der Metamorphose eines Bildes "Stürmische Dämmerlandschaft mit Raben" (BS 214): von einer unverhohlenen Allegorie des Patriotismus zu einer symbolischen Landschaft, weil die erstere "zu ekelhaft" war. Von einem anderen Gemälde "Kreuz an der Ostsee" (BS 215) schreibt er 1815 ebenfalls an Seidler: "Am nackten steinigen Meeresstrande steht hochaufgerichtet das Kreutz, denen, so es sehen, ein Trost, denen, so es nicht sehen, ein Kreutz." Dasselbe wird auch für das oben erwähnte patriotische Bild gelten: Es ist für diejenigen, die es sehen, Sorgen um das Vaterland, und für diejenigen, die es nicht sehen, eine düstere Küstenlandschaft mit Raben. Dieser Gedanke wird später als Gegensatz des geistigen zum leiblichen Auge deutlicher vorgelegt werden (117). Der Ausdruck "das geistige Auge" gehört zum gemeinsamen Wortschatz der Romantiker wie z. B. Wackenroder, Schelling und Friedrich Schlegel, denen Friedrich vermutlich die Wendung verdankt (118). Ob er auch den damals wiederentdeckten Mystiker Jakob Böhme kannte, bei dem der Gegensatz dieser beiden Augen schon zu finden ist, ist noch ungeklärt (119).

Der Brief an Lund nach Rom von 1816 zeigt, daß Friedrich kein hartnäckiger Nordländer war, der für die Schönheit und die Erhabenheit der südlichen Natur blind ist. Berührt durch Lunds Einladung, nach Rom zu kommen, zieht er es jedoch vor, im Norden, an dem ihm gegebenen Ort, "stillzustehen". Gleichzeitig läßt er wissen, eben zu dieser Zeit in eine Krise der Schöpferkraft geraten zu sein: "Von innen heraus wollte nichts fließen ... ich war leer; von außen wollte mich nichts ansprechen, ich war stumpf." Vermutlich hat dieser Zustand in der Entspannung und der Enttäuschung in der Restaurationszeit nach den Befreiungskriegen seine Ursache. Börsch-Supan weist darauf hin, daß in dieser Zeit eine Stilkrise erkennbar ist (120).

Nach der Krise übernahm Friedrich ein großes Unternehmen: Entwürfe für die Neuausstattung der Marienkirche in Stralsund "im rein-gothischen Geschmack" (121). In seinem Brief an den Stralsunder Stadtrat von 1818, in dem er seine vollendeten Entwurfszeichnungen erklärt, zeigt sich erneut seine religiöse und künstlerische Einstellung, die wir bereits in seinen Dichtungen und den früheren Briefen gesehen haben. Alle Entwürfe befolgen nämlich die Prinzipien der Demut vor Gott, der Einfachheit und der Wirkung auf die Seele. Ein anderes Prinzip, die Befreiung der Individualität von den Regeln, spiegelt sich in der Kühnheit der Pläne wider, vor allem in der Gegenüberstellung der Kanzel und der Taufe. Diese ist in der Geschichte des Kirchenbaus zwar nicht beispieillos (122), Friedrich selber aber hält sie für seine eigene, nicht an der traditionellen Ordnung hängende Erfindung (123).

Die beiden Empfehlungsschreiben für August Heinrich von 1820 und für Karl Wildenheim von 1826 werden uns im nächsten Kapitel beschäftigen.

In seinen späten Jahren befand sich Friedrich durch seinen verschlimmerten Gesundheitszustand und den inzwischen veränderten Geschmack der Gesellschaft in einer schwierigen Lage und setzte große Hoffnung auf den Ankauf seiner Bilder durch das russische Kaiserhaus. An den Vermittler Djukowski schrieb er 1830 und 1835 eine Reihe von Briefen, in denen er unter anderem einen Transparentzyklus mit musikalischer Begleitung (BS 435 - 438) ausführlich erklärt. Vermutlich hatte er den Zyklus als Nebenarbeit begonnen. Diese für Friedrichs Werk etwas zu literarisch-märchenhaften Transparente wurden nämlich für den jungen Thronfolger Rußlands konzipiert, wobei "alle in Ihrem (=Djukowskis) Sinne gedacht" waren, um "auf ein junges kindliches Gemüt ... Eindruck machen (zu) können" (124), und wurden in einer damals vom Publikum geliebten Schauspieltechnik ausgeführt (125). Inzwischen nahm er aber an dieser

Arbeit wohl mehr Interesse als früher. Inhaltlich stellt der Zyklus die stufenweise Entwicklung der Seele vom von der irdischen Gier besessenen Zustand über das weltliche Kunst-Spiel und die Religion bis zur Ahnung des Himmlischen dar und läßt sich somit, wie Alina Dobrzecki bemerkt (126), mit dem romantischen Entwicklungsroman vergleichen. Friedrichs Erklärungen des Zyklus richten sich aber ausschließlich auf die Beschreibung und die Präsentationstechnik, und so sind sie trotz ihrer Länge theoretisch nicht aufschlußreich.

4. Sonstige Schriften

Außer den bisher erwähnten haben sich noch ein paar, in kunsttheoretischer Hinsicht nicht sehr wichtige Schriften erhalten: jugendliche Schmuckschriftübungen, Inschriften und Randbemerkungen auf Bildern und eine Paraphrase bzw. Kopie nach Jean Paul.

Von Schmuckschriftübungen sind sechs Blätter des Vierzehnjährigen mit stark moralisierenden Texten überliefert (s. Anhang VII). Eine undatierte, wahrscheinlich deren älteste (Hinz 6), besteht aus zwei Seiten reiner Schriftübungen des Alphabets, arabischen Zahlen und mit einem Strich gezeichneten Spiralmustern, aus einer Seite Schmuckschrift in lateinischer und einer in deutscher Sprache. Weitere fünf Blätter (Hinz 1 bis 5) zeigen mit mehr Geschicklichkeit gezeichnete und teilweise kolorierte Zierschriften, die jeweils von den Ersten des Monats zwischen dem Oktober 1788 und dem April 1789 datiert sind. All diese Schmuckschriften sind nach einem gemeinsamen Muster gestaltet: Links oben befindet sich das besonders große, mit Blumen- und Tierfiguren und labyrinthisch verwickelten Arabesken dekorierte Initial; die ersten Zeilen sind mit größeren und dicken, aber sukzessiv verkleinerten, die weiteren mit normalen Buchstaben geschrieben; gelegentlich wird auch der Rand über der ersten Zeile mit verschiedenen Zeichen geschmückt. Vergleicht man z. B. das vom 1. 4. 1789 datierte Blatt mit dem Geburtsbrief eines Bürgers aus Anklam vom

2

3. 11. 1707 im Kulturhistorischen Museum in Stralsund, so erkennt man nicht nur in den oben erwähnten Zügen, sondern bis in die Gestaltung des Initials und die Struktur der in einem Strich gezeichneten Schnörkel markante Gemeinsamkeiten. Offenbar übernimmt Friedrich hier die traditionelle Form der schmuckhaften Urkunde (127), nach der er sich übt, einen gegebenen Text dekorativ und kalligraphisch zu ordnen. Wahrscheinlich benutzte er für die Form sowie für den Schriftstil Vorlagen. Das Monogramm der Initialen CDF in der lateinischen Übung aber verrät, daß der junge Friedrich eigene Erfindungen hinzufügte. Jedes Blatt ist liebevoll und hinsichtlich des Alters des Zeichners geschickt ausgearbeitet. Wenn Friedrich, wie es Reinhold mitteilt (128), tatsächlich schon früh sein Talent zeigte, so könnte es im Bereich solcher ornamentalen Zeichnungen und Kalligraphien gewesen sein; denn seine sonstigen Versuche in den Naturstudien oder in den Zeichnungen nach den antiken Figuren zeigen nur bescheidene Fähigkeiten. Möglicherweise besuchte Friedrich den Zeichenunterricht bei Quistorp anfangs mit der Absicht, sich unter Nutzung seines Talentes im kalligraphischen Zeichnen als handwerksmäßiger Zeichner ausbilden zu lassen (129). Börsch-Supan schenkt der Tatsache Aufmerksamkeit, daß alle fünf datierten Schriftübungen am Ersten jedes Monats entstanden, und vermutet, es handle sich um eine Losung für den Monat. Seine weitere Annahme, daß die Bevorzugung des Gedanklichen vor dem Sichtbaren bereits in diesem Stadium erkennbar sei (130), ist aber nicht zu akzeptieren. Als Knabe zeichnete Friedrich nicht nur moralisierende Schriftübungen, sondern auch Naturstudien, in denen er sich eifrig mit dem auseinandersetzt, was er vor sich sieht (s. Anhang I-j), und dies zeigt m. E. seinen freien, spontanen Gestaltungstrieb wohl besser als die Kalligraphien. Friedrichs Werdegang zum Maler der transzendenten Ideallandschaft muß, wie Rudolf Zeitler nachdrücklich betont (131), langsam gewesen sein. Die religiösen oder moralisierenden Texte

dieser Übungen sind nicht dem jungen Friedrich zuzuschreiben. Sie sind inhaltlich so lehrbuchhaft und hartnäckig, daß man kaum annehmen kann, daß sie von einem Minderjährigen stammen. Auch mit Rücksicht darauf, daß Friedrich erst spät den hochdeutschen Schriftstil erlernte, ist seine Autorschaft fraglich. Aus seinen eigenen Texten sollten diese Übungen ausgeschlossen und als Schmuckschriften nicht vom Inhalt, sondern vom zeichnerischen bzw. kalligraphischen Gesichtspunkt her betrachtet werden. Sie geben aber in allgemeinerem Sinne "Einblick in die Welt des norddeutschen Kleinbürgertums, das unter pietistischen Einfluß eine karge und strenge Lebensführung propagierte" (132). Diese Umstände, unter denen der zukünftige Maler erzogen wurde, haben in ihrem moralischen Verlangen in Friedrichs Dichtungen und Äußerungen noch Nachwirkungen.

Die Inschriften in seinen beiden "Grab des Arminius" genannten Bildern - "Friede deiner Gruft - Retter in Noth", "Edler Jüngling Vaterlandserretter", "Des edel Gefallenen für Freiheit und Recht" (BS 205) und "Deine Treue und Unüberwindlichkeit als Krieger sey uns immer ein Vorbild" (BS 206), sowie eine Randbemerkung zu einer Naturstudie: "Rüstet Euch heute zum Kampf teutsche Männer/ heil Euren Waffen" (Hinz 623) entstanden jeweils in der Kriegszeit von 1813 und 1814 (133) und zeigen Friedrichs patriotische Stellungnahme. Ein und dieselbe Inschrift - "Kommet her zu mir die ihr mühselig und beladen seid ich will euch erquicken" aus Matthäus, 11, 28 (134) - tragen in ihrer Podesten drei Altarentwürfe, von denen zumindest einer für die Marienkirche in Stralsund gezeichnet wurde (135). Im Gegensatz zur alttestamentischen Strenge in seinen Gebeten anläßlich der Befreiungskriege, stellt hier Friedrich Gott als Gott von Liebe und Gnade dar. In den Inschriften verstärkt und bestimmt er ausnahmsweise mit Worten näher, was er mit seinen Bildern ausdrücken will.

Ein kleiner, reizvoller Satz wurde kürzlich von Peter Rautmann aus dem Nachlaß Auberts auszugsweise veröffentlicht und Friedrich zugeordnet (136). Die ungekürzte Kopie Auberts (s. Anhang I-h) trägt aber am Ende den Namen Jean Paul, und die ungewöhnliche Notiz dazu, es sei ein Blatt unter Friedrichs Schriften (bei Friedrichs eigenen Texten kommentiert Aubert normalerweise nur kurz das Material z. B. "auf einem Folioblatt"), verrät schon, daß es sich zwar um Friedrichs eigene Handschrift handelt, die Autorschaft des Inhaltes aber anzuzweifeln ist. In stilistischer Hinsicht und in der reichen poetischen Phantasie sowie in der Bejahung des Lebens und im leichten Erotizismus kann der Satz nicht Friedrichs eigener Text sein. Nach Hrn. Prof. Norbert Miller, Herausgeber der kritischen Ausgabe Jean Pauls, ist der Stil an sich für den Dichter charakteristisch, ein paar Ausdrücke wie "der kleine blühende Baum" oder "reine Geister Quellen" sind dagegen bei ihm nicht üblich; somit handelt es sich möglicherweise um eine Abschrift oder eine Paraphrase im Stil Jean Pauls. Die Vorlage ist in der 65bändigen Ausgabe der gesamten Werke des Dichters noch nicht identifiziert.

Friedrich wurde von den Zeitgenossen mehrere Male mit Jean Paul verglichen (137). Dessen Humor und Ironie, unaffektierter Stil und genaue Schilderung der Einzelheiten, die sich dennoch ins Unendliche aufschwingt, riefen bei Friedrich selbst wohl Sympathie hervor. Ob die beiden beim mehrmaligen Besuch Jean Pauls in Dresden sich auch persönlich kennenlernten und miteinander verkehrten, überlasse ich einer zukünftigen Untersuchung. Das Natur- und Unendlichkeitsgefühl in dem Satz unterscheidet sich aber klar von dem Friedrichschen. Für Friedrich ist die Natur eigentlich deshalb wertvoll, weil durch sie das unerreichbare Unendliche - Gott - sich offenbart. Nach dem Unendlichen hat er eine heftige Sehnsucht, warnt

andererseits streng vor der übermäßigen Vergrößerung des Machtbereichs des Ich, die nur auf der Doxa des Menschen aufgebaut ist. Er ist sich der Grenze bewußt: Das Unendliche kann der endliche Mensch höchstens nur ahnen und ahnen lassen. Innerhalb dieser Grenze versucht er aber, soweit zu gehen, wie möglich. Mit seiner 'Landschaft der Ahnung' sublimiert er also das sozusagen männliche Handlungsprinzip, seine Macht zu erweitern. Im in Frage stehenden Satz dagegen kommt die Erwartung auf den liebevollen Schutz der Natur und ihre Regenerierungskraft zur Sprache - ein (etwas sentimental dargestelltes) weibliches Prinzip, um das unendliche Leben zu erreichen, in dem die Auferstehung keines transzendenten Gottes bedarf. Friedrich sah hier aber wohl eine Darstellung des Trostes durch die Natur und wurde dadurch so angezogen, daß er den Satz niederschrieb. Vielleicht fühlte er sich selber von den Menschen verlassen und verwundet und suchte in der Natur seinen Trost.

II. Schriften über die Kunst vor den "Äußerung"-FRAGMENTEN

1. Gegenschrift anlässlich des "Ramdohrstreites" um das Bild "Kreuz im Gebirge"

Das "Kreuz im Gebirge" (BS 167), der sogenannte Tetschener Altar, markiert zusammen mit anderen Werken Friedrichs Übergang von der Sepiazeichnung zur Ölmalerei und somit auch den Zeitpunkt, in dem sich das Selbstbewußtsein und die individuelle Formensprache des Künstlers so entwickelten, daß er sie nun in einem anspruchsvolleren Material und in größerem Format zu behandeln begann (1). Die Konzeption des Bildes geht ungefähr auf das Jahr 1806 zurück (2). Im März 1807 stellte Friedrich nämlich auf der Dresdner Akademie-Ausstellung eine große Sepia mit demselben Motiv (BS 146) aus, die "wegen ihrer Abweichung von der meist üblichen Form landschaftlicher Komposition schon damals ganz verschiedene und von den Jüngern der Schule zum Teil lieblose Urteile hatte erleiden müssen" (3). Sie machte aber bei nicht von den traditionellen Kunstregeln verpflichteten Betrachtern einen tiefen Eindruck, unter denen auch die zukünftige Gräfin Thun, die den Altar erwerben sollte, gewesen sein soll, und Friedrich wagte, das Motiv zu einem großen Ölgemälde zu entwickeln.

1977 stellte Eva Reitharovà durch Studien in den ehemals Thun-Hohensteinschen Archivalien fest, daß Friedrich - anders als es bisher aufgrund der Beschreibung Rühle von Liliensterns geglaubt worden war (4) - die Fassung in Öl nicht erst im Auftrag des Grafen Thun-Hohenstein, sondern bereits vorher spontan begonnen hatte mit der Absicht, sie "seinem König", d. h. Gustav IV. Adolf von Schweden, zu widmen (5). Reitharovà betont dabei die politische Zielsetzung Friedrichs, dem erbitterten Gegner Napoleons "durch Übersendung eines Bildes Sympathie und Bewunderung auszudrücken" (6). Die politische Absicht

widerspricht aber nicht der Religiosität des Bildes, das schließlich als Altarstück angefertigt wurde und dessen christliche Deutung der Künstler selbst verfaßte. Wie wir bereits in seinen Gebeten anläßlich der Befreiung Dresdens lasen, und wie Karl-Ludwig Hoch nachdrücklich und mit Recht betont (7), wurde eine politische Haltung bei Friedrich - und bei vielen anderen politisierenden Romantikern - gerade durch die religiöse Gedankengrundlage unterstützt und damit begründet. Die Motivation und der gedankliche Inhalt des Bildes sollten also nicht auf den König persönlich beschränkt werden.

Es ist archivalisch noch nicht nachgewiesen, welche Umstände Friedrich veranlaßten, das Gemälde dem Ehepaar Thun zu überlassen (8). Auch ist nicht sicher, wer zuerst die Idee hatte, das Landschaftsbild einem sakralen Zweck dienen zu lassen. Wahrscheinlich wurde der Vorschlag von seiten des Grafen gemacht, um das für den König bestimmte Bild zu erwerben (9); die Idee selbst war aber Friedrich wohl nicht ganz fremd gewesen (10). Dieser zeigte jedenfalls großes Interesse dafür, ein Altarbild zu malen, und entwarf auf seinen eigenen Vorschlag den Rahmen dafür (11). Er brachte sogar den Wunsch zum Ausdruck, den Altar selber aufzustellen (12), der aber nicht erfüllt wurde (13). Im Oktober 1808, zwei Monate nach der ersten Erkundigung nach dem Verkauf des Gemäldes, beschäftigte sich Friedrich bereits mit dem "Altarstück" (14) und schrieb Ende November an Christian, er denke zu Weihnachten 200 Taler für ein bald fertigzustellendes Bild anzunehmen (15).

An den Weihnachtstagen 1808 stellte Friedrich in seiner Wohnung das vollendete Altarbild in seinem Rahmen öffentlich aus. Dies war eine der ersten privaten Ausstellungen, die seit Ende des 18. Jhs. von den selbstbewußten Künstlern gehalten wurden (16). Obwohl Friedrich bereits bewußt

die Haltung annahm, sich keiner "fremden Autorität hinzugeben" (17), bedeutete diese Tat für ihn selbst eigentlich keine streitsüchtige Manifestation seiner individuellen Kunstrichtung. Nach Rühle von Lilienstern waren es seine neugierigen Freunde und Bekannten, die ihn veranlaßten, das Gemälde vor dem Transport nach Tetschen auszustellen:

"Friedrich protestierte zwar anfangs dagegen, weil er das ganze Bild, wie es da war, auf die gesamte Umgebung seines künftigen Bestimmungsortes berechnet hatte, und demselben, aus jenem Zusammenhange herausgerissen und in einem auf keine Weise dazu adaptierten Zimmer aufgestellt, ein großer Teil des beabsichtigten Effektes entgegen mußte. Er gab indessen den dringenden Wünschen seiner Freunde und Bekannten nach, und da sich die Zahl der Sehlustigen täglich vermehrt hatte, entschloß er sich, es in seiner Abwesenheit einige Tage lang in seiner Wohnung zum Anschauen hinzustellen." (18)

Um die einer Kapelle ähnliche gottesdienstliche Stimmung hervorzubringen, wurde das Altarbild in einem halbdunklen Raum auf einem mit einem schwarzen Tuch gedeckten Tisch gestellt (19). Es erzielte bei den meisten Betrachtern die beabsichtigte Wirkung. "Es ergriff alle, die ins Zimmer traten, als beträten sie einen Tempel. Die größten Schreihälse, selbst Beschoren, sprachen leise und ernsthaft wie in einer Kirche," schreibt Marie Helene von Kügelgen, die am 27. Dezember die Ausstellung besuchte (20).

Die dem Maler selbst wohl nicht klar bewußte revolutionäre und sogar "dem guten Geschmack gefährliche" (21) Tendenz sah aber der Kammerherr und Schriftsteller Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1757 - 1822) in dem Altarbild. Seine lange und heftige Kritik daran,

oder eher an dem "System, das daraus hervorleuchtet" (22), erschien im Januar 1809 in der "Zeitung für die elegante Welt". Darauf erwiderteten anschließend die Künstler und Schriftsteller um Friedrich, nämlich Ferdinand Hartmann, Gerhard von Kügelgen, Christian August Semler und Johann Jakob Otto August Rühle von Lilienstern, die Kritik, und gegen Kügelgens Protest ergriff Ramdohr wieder die Feder (23). Der Artikel, der diese als Ramdohrstreit bezeichnete Debatte hervorrief, stammt zwar nicht aus der Hand eines erstrangigen Kunstkritikers der Zeit (24), und beruht im Grunde auf einem engstirnigen akademischen Klassizismus, erfaßt aber scharf den Kern des im Friedrichschen Bild inhärenten Problems, - den eben zu dieser Zeit erstmals zu beobachtenden Verlust eines objektiv-vernünftigen Maßstabs der Kunst und die an seine Stelle tretende Suche nach dem Gefühl und dem Effekt - das heute noch nicht seine Aktualität verloren hat (25). Die wesentliche Neuheit des Bildes erkennt Ramdohr recht gut: "Es eröffnet eine neue, mir wenigstens bisher unbekannt gebliebene Ansicht der Landschaftsmalerei; es zeugt von einem phantasie-reichen, gefühlvollen Künstler; ... es macht Effekt auf den großen Haufen" (26). Der Effekt aber "beweist nichts für die Güte des Werks" (27). Ramdohr nennt drei Punkte, in denen Friedrichs Bild von der normativen Bahn der Landschaftsmalerei abweicht: im Hinblick auf die technisch-formalen Regeln, die Natur in klar und eindeutig nachvollziehbarer Form darzustellen (Harmonie in der Mannigfaltigkeit, Tiefendarstellung durch mehrere Schichten, richtige Linear- und Luftperspektive und Ausdruck des Lichtes, der die Rundung der Körper und die Farbe hervorhebt, wobei Ramdohr als 'Autorität' einerseits die Landschaftstheorien von Pierre Henri de Valenciennes und Gérard de Lairaisse, andererseits solche vorbildlichen Künstler wie die Poussins und Claude Lorrain, heranzieht), auf die Gattungshierarchie oder -eigenschaft (Zurückweisung der Landschaftsmalerei als Vermittler einer Allegorie oder einer religiösen Idee) und auf den

Irrtum, mit einem Kunstwerk eine "pathologische Rührung" erreichen zu wollen. Im ersten Punkt habe Friedrich, so schreibt Ramdohr, "allen jenen Grundsätzen in seinem Altarbild geradezu und recht absichtlich entgegengehandelt" (28). Das Bild habe nämlich keine mannigfaltigen Motive, sei flach und einschichtig, verstoße gegen die Luft- und Linearperspektive, ohne Rundung und Licht, habe fehlerhafte Farbgebung und eine primitive, äußerst genaue Darstellung in der Art Dürers, die aber für ein Landschaftsgemälde überflüssig sei. Was den zweiten Punkt anbetrifft, sei die Landschaftsmalerei eigentlich keiner allegorischen bzw. religiösen Gedankenmitteilung angemessen. Ihre formalen Vorzüge, ihre Wahrheit der Darstellung und ihre ästhetische Rührungskraft würden durch Allegorisierung verletzt. In Friedrichs Bild werde die allegorische Bedeutung auf Kosten der guten landschaftlichen Darstellung zwar angedeutet, bleibe aber ohne äußere Hilfe - durch seinen Rahmen mit traditionellen Emblemen und seine bestimmte Umgebung (Kirche) (29) - undeutlich. Eine Allegorie oder eine religiöse Idee künstlerisch mitzuteilen, gehöre zum Bereich der Historienmalerei. "In der Tat, es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will" (30). Im dritten Punkt unterscheidet Ramdohr die "ästhetische Rührung" von der "pathologischen" und betont, ein Kunstwerk solle seine religiöse Stimmung nur durch die ersteren unterstützen. Denn: "Jede Reliquie ... kann, auf dem Altare aufgestellt, die pathologische Rührung viel stärker erwecken als das schönste Kunstwerk, und die ärgsten Karikaturen haben einen viel unbestritteneren Anspruch auf diesen Vorzug als das schönste Gemälde" (31). Er lehnt folglich ab, daß die Kunst vom Effekt oder vom Gefühl abhängt. Zum Schluß greift Ramdohr rückhaltlos den subjektiven "Mystizismus" Friedrichs und seiner Generation an - den Mystizismus, der alle gesunden Kunstregeln und den guten Geschmack ignoriert, die Landschaftsmalerei gegen ihre Eigenschaft allegorisiert und durch eine dunkle, narko-

tische Phantasie den Verfall der Kunst herbeiführt.

Von dieser Kritik wurde der Künstler schwer getroffen. "Friedrich selbst ist wie vernichtet; und so sehr ich dies gereizte und erdrückte Selbstgefühl als Kleinmut anerkenne, so sehr schmerzt es mich, die heilige Ruhe des Künstlers durch einen solchen lieblosen Frevel gestört zu sehen," schreibt Kugelgen über die Erschütterung seines Freundes (32). Wenige Wochen nach dem Erscheinen von Ramdohrs Artikel setzte der Kritisierte - im wesentlichen offensichtlich von Zorn getrieben - eine Gegenschrift auf und fragte den in der Kunstwissenschaft bewanderten Theologen Schulze, Schleiermachers Schüler, nach dessen Meinung über ihre Veröffentlichung. Dieser hielt ihn von der Idee ab, den ganzen Aufsatz in Druck zu geben (33). "Friedrich würde diesen Menschen (=Ramdohr) doch nie eines besseren überzeugen und sei überhaupt zu gut für einen Streit mit Ramdohr" (34). Schulze hatte recht; denn der Aufsatz ist grob gesagt eine subjektive, von bösem Gefühl geleitete Gegenschrift um der Gegenschrift willen und bildet keine kritische Besprechung, die einer öffentlichen Diskussion hätte standhalten können. Eine Veröffentlichung hätte eher die Würde des Künstlers verletzt. Friedrich wußte nicht, wie Hartmann, Historienmaler und Kunst-Redakteur des "Phöbus", Widersprüche und Schwächen in Ramdohrs These auch in Bezug auf dessen andere Schriften gründlich nachzuweisen und dadurch dessen Qualifikation als Kritiker selbst zu stürzen oder wie Kugelgen das Ziel des Widerspruchs hauptsächlich auf die auffällige Ungerechtigkeit in Ramdohrs Kritik, nämlich Unterdrückung des originalen Talentes, einzuschränken und in mildem Ton seine Einwände zu formulieren. Er erwidert in seinem Aufsatz der Reihe nach beinahe alle einzelnen Äußerungen Ramdohrs (von der Vorrede bis zu den formalen Fragen) mit harschen Worten. Nicht selten hakt er bei Kleinigkeiten ein und bewirft Ramdohr mit den aus dessen Artikel zitierten, aber ironisch und mit Übertreibung angewendeten Phrasen und Sätzen.

Vergleichen wir z. B. die Anfänge der beiden Aufsätze. Ramdohr beginnt den seinigen mit der Erwähnung, warum er zur Kritik des Tetschener Altars veranlaßt wurde: "Wäre dasjenige Altarblatt ... ein Werk, verfertigt nach Grundsätzen, welche eine lange Erfahrung erprobt und das Beispiel großer Meister geheiligt hat ... ich würde schweigen" (35). Friedrich übernimmt den Satzbau, verspottet jedoch den Inhalt mit dem umgekehrten Wertmaßstab: "Wäre das Bild des Malers Friedrich nach dem durch Jahrhunderte geheiligten und anerkannten Regeln der Kunst verfertigt; ... Wäre F. auf der einmal gebahnten Straße einhergegangen, wo jeder Esel seinen Sack trägt, wo Hund und Katz(e) der Sicherheit wegen wandelt; weil die berühmten Künstler der Vorzeit als Muster und Vorbilder für Jahrtausende da aufgestellt worden, wahrlich der C.v.R. hätte geschwiegen" (36). Dem anschließenden Satz Ramdohrs: "Das Gewöhnliche und Schlechte fällt von selbst," fügt Friedrich seine Ironie hinzu: "Das Gewöhnliche und Schlechte fällt von selbst, das etwaige Gute muss man stürzen" (37). Wenn Ramdohr erwähnt, daß ihm die neue, abweichende Landschaftsauffassung Friedrichs bisher unbekannt war, schreibt dieser: "Warum hat er (=Friedrich) diesen erleuchteten Kunsterkenner nicht gefragt, ob er sie kenne oder nicht? Denn darinnen liegt auch schon die andere Frage samt der Antwort, ob er sie billige oder nicht?" (38). Ramdohr erkennt, daß das Bild "Effekt auf den großen Haufen" macht; dies ironisiert Friedrich aber: "Was nützt es, daß das Bild dem großen Haufen gefällt; gefällt's doch dem H v R nicht!" (39). Den nächsten Satz Ramdohrs: "Und wenn ich nun sehe, ... daß sie (=Tendenz von Friedrich) mit einem Geiste in Verbindung steht, der die unglückliche Brut der gegenwärtigen Zeit und das schauerhafte Vorgesicht der schnell heraneilenden Barbarei ist ...," übersieht Friedrich nicht: "Wehe muß es einem Mann thun, wie dem C v R, wenn er sieht; den Greuel der Zeit, das Vorgesicht heran nahender Barbaberei (sic), schwarz wie die Nacht, trotzig einherschreitend ..." (40). Der Behauptung Ramdohrs,

der Nutzen der Kunstkritiker liege in der Warnung vor dem "Fehler unserer Zeit" (41), stellt Friedrich den Schaden anmaßender, herzloser "Kunstrichter" gegenüber, "durch deren Schriften schon so manches zarte Gemüth verdorben und erkaltet" (42).

Im selben Ton ist der ganze Aufsatz verfaßt. Wenn Ramdohr schreibt: "Der Effekt beweist nichts für die Güte eines Werks," behauptet Friedrich genau das Gegenteil: "Der Effekt, oder um teutsch zu reden, die Wirkung eines Bildes, beweist viel für die Güte desselben; wenn die Wirkung ... die Wahrheit(,) das Edle beabsichtigt hat ..." (43). Wenn Ramdohr das Bild und den Rahmen beschreibt und deutet, dann macht auch Friedrich dasselbe - aber freilich in seinem Sinne. Den formalen "Fehlern", auf die Ramdohr hinweist, stimmt der Künstler teils zu, teils lehnt er aber die Regeln selbst ab. Ramdohrs an sich unklare und trockene Klassifikation von drei "Charaktern" der ästhetischen Rührung der Landschaftsmalerei aufgrund unserer psychologischen Reaktionen auf verschiedene Arten von Linien und Farben mißversteht Friedrich boshaft als Verlangen aller "Charakter" auf einmal, erklärt sich somit gegen "Kontrast", der nach ihm nichts anderes als Zeichen für geistigen Widerspruch sei. Auf die Kernfragen Ramdohrs aber, ob es der Landschaftsmalerei angemessen ist, eine Allegorie bzw. eine religiöse Idee darzustellen, und ob ein auf Effekt beruhendes, undeutlich-"mystisches" Bild als religiöse Kunst würdig ist, antwortet Friedrich nicht - zumindest nicht direkt. "Das letzte Blatt des Aufsatzes von H v R habe ich mit Stillschweigen übergegangen; denn es wurde mir zum Ekel" (44).

Es ist aber nicht gerecht, in dem Aufsatz nur einen "Reflex der Polemik Ramdohrs" zu sehen (45). Wenn man Friedrichs Ironie und Auseinandersetzung, also die unmittelbaren Reaktionen auf Ramdohrs Zeilen, die ungefähr die Hälfte des ganzen Aufsatzes ausmachen, beiseite läßt, so wird seine

eigentliche "Ansicht über Kunst und was ihm heilig in der Kunst ist" (46) deutlich. Dies kann man an den folgenden Stellen erkennen: von "die Wege, so zur Kunst führen, unendlich verschieden ist" bis "... beide ein Ziel erreichen", von "Folgt er nicht mit kindlicher fast kindischer Ergebung ..." bis "... die reinste lauterste Quelle der Kunst?", von "Wenn ein Bild auf den Beschauer seelenvoll wirkt ..." bis "... ein vollendetes Kunstwerk vereinigt beides in sich", Deutung des Bildes und von "Jedes wahrhafte Kunstwerk muß nach seiner Meynung ..." bis "... das Gepräge des Ganzen haben" (47).

Friedrichs Streitpunkte liegen hauptsächlich in der "unendlichen Verschiedenheit" der künstlerischen Versuche und in der Erhöhung des Gemütes bzw. des Gefühls zum Wertmaßstab der Kunst. Er versteht das aber nicht - wie es Ramdohr befürchtet - als anarchischen Individualismus und Subjektivismus. Denn "die Verschiedenheit des Standpunktes, ist die Verschiedenheit der Gemüther", also Sache der Eigentümlichkeit, während "die Kunst eigentlich der Mittelpunkt der Welt, der Mittelpunkt des höchsten geistigen Strebens ist, und die Künstler im Kreise um diesen Punkt herum stehen. Und so kann es sich leicht zutragen, daß zwei Künstler sich gerade entgegen kommen, während sie beide nach einem Punkt streben" (48). Und sehr schlicht illustriert er - geometrisch! - seine Aussage. Mit diesem unglücklich formulierten Argument meint er, daß die Kunst (mit Schelling und Wackenroder) die höchste geistige Tätigkeit des Menschen ist und daß vor ihrem hohen Ziel die Verschiedenheit des Ausgangspunktes am Ende aufgehoben wird. Hier spricht Friedrich weder über die Wichtigkeit eines genialen Individuums, das der Kunst neue Impulse gibt, noch über den Bedarf, eine seiner Zeit entsprechende neue Kunst zu schaffen. Zu verlangen ist die Gleichberechtigung des Strebens aller vor dem Wert einer höheren Kategorie, vor der Idee der Kunst.

Der künstlerische Idealismus selbst, der dieser Äußerung Friedrichs zugrunde liegt, ist nicht neu; während der Klassizismus aber auf den konkreten Prozeß der Realisierung einer Idee in einer objektiven Schönheit mehr Wert legt, heiligt bei Friedrich der absolute Wert der Idee bereits alles Streben nach ihr. Wozu nutzt die irdische Autorität, wenn sich ein Künstler direkt der Idee zuwendet, und wenn es gerade das Gemüt ist, das diese Idee ahnt? Daß das fromme Gefühl für das religiöse Ziel der Kunst eben das zentrale Schöpfungsprinzip ist, stellt Friedrich in seinen rhetorischen Fragen vor: "Folgt er (=der von Ramdohr kritisierte "Kunstgeist" seiner Zeit) nicht mit kindlicher fast kindischer Ergebung; jede heilige (sic) Regung seines Gemüthes? Huldigt er nicht mit blinder Hingebung, jede fromme (sic) Ahndung; als wäre dies unbedingt, die reinste lauterste Quelle der Kunst?" (49) Was aus dem Gemüt kommt, das geht auch zum Gemüt (50). Der Betrachter braucht keine besonderen Kenntnisse in der Kunstgeschichte, Ästhetik oder Technik zu haben (51). Die Kunst soll vor allem anderen auf sein Gemüt wirken, und dies ist die erste Bedingung und der Wertmaßstab eines Kunstwerks: "Wenn ein Bild auf den Beschauer seelenvoll wirkt; wenn es sein Gemüth in eine schöne Stimmung versetzt; so hat es die erste Forderung eines Kunstwerkes erfüllt. Wäre es übrigens auch noch so schlecht in Zeichnung, Farbe, Art und Weise der Mahlerei u.s.w. Wenn ein Bild den gefühlvollen Beschauer, ohne Rührung, kaltes (sic) Herzens läßt; und wäre es übrigens auch noch so musterhaft in Form und Farbe; so kann es keinen Anspruch auf den Namen eines wahrhaften Kunstwerks machen." Dieser Maßstab kann jedoch kein nachweisbares Kriterium anbieten, gilt also nicht bei unempfindlichen Betrachtern. Und somit schreibt Friedrich Ramdohrs Unverständnis dessen persönlicher Gefühllosigkeit zu (52). Friedrichs Angriff auf den "Kontrast" ist auch im Hinblick auf das Gemüt zu verstehen. Da es auf einem Gemüt beruhen und den Betrachter in eine Stimmung versetzen soll, muß "jedes wahrhafte Kunstwerk ... einen

bestimmten Sinn aussprechen." Und um eine einheitliche Stimmung zu erreichen, muß "jeder einzle (sic) Theil ... das Gepräge des Gantzen haben" (53).

Die Deutung des Bildes verrät, daß Friedrichs 'Malerei des Gefühls' einem gedanklichen Programm nicht widerspricht; vielmehr ist die Stimmung nur als der Eingang zur Gedankenwelt zu verstehen, auch wenn sie mit Worten nicht faßbar wäre (54). Es ist zwar nicht ganz sicher, ob sich Friedrich bereits vor der Ausführung des Bildes alles hier Gesagten wörtlich genau bewußt war, denn er schreibt am Anfang des Briefes: "Sie verlangten in Ihrem letzten Briefe, dass ich Ihnen meine Gedanken über mein Altarbild mittheilen möchte; damalen stand es mir nicht zugeboth ... Jetzt aber bin ich durch den Aufsatz des Herrn von Ramdohr ... veranlasst worden, meine Gedanken über das Altarbild aufzusetzen." Man brauchte aber nicht mit Peter Märker oder Donat de Chapeaurouge zu vermuten, daß Friedrich den ursprünglichen Inhalt als Morgenbild der Deutung Ramdohrs entgegen verändert oder verschleiert hätte (55). Denn das "Kreuz im Gebirge" tauchte in seinem Oeuvre nicht plötzlich auf, sondern findet in der Entwicklungslinie des "Abends" in der Tageszeiten-, Jahreszeiten- und Lebensalterthematik des Künstlers seinen Platz.

Im Herbstbild in der ersten Sepiafassung um 1803 (BS 105) ist die Abendstimmung zwar nicht sehr deutlich dargestellt, es erscheinen aber bereits dieselben Bildmotive: rechts im schattigen Vordergrund das Kreuz (ohne Kruzifix) auf dem Felsen, von Bäumen (aber keinen Tannen) und Pflanzen umgeben. Das Blatt hebt sich von anderen Szenen des Zyklus durch seine feierliche und religiöse Stimmung ab nicht nur wegen des Kreuzes, das ganz klein dargestellt ist, sondern wegen des im fernen Hintergrund im hellen Licht aufragenden Berges mit seinen drei Gipfeln. Im ganzen Zyklus hat nur dieses Blatt keine Staffage, wenn auch im Mittelgrund eine Stadt mit einer domähnlichen Kirche

zu sehen ist.

Auf der nächsten Stufe, nämlich in der "Gebirgigen Landschaft mit Nebeln in den Tälern" (BS 122, Replik BS 124), steht die Komposition dem "Kreuz im Gebirge" näher als der vorigen Sepia. Auf einem Felsenhügel im betretbaren, dunklen Vordergrund steht ein Kreuz (ohne Kruzifix), klein aber genau in der Mitte der symmetrischen Bildordnung und von hohen Tannen umgeben. Hinter dem Nebel in unerreichbarer Höhe erblickt man den Berggipfel, der wohl Gottvater symbolisiert. Das Thema des Gegenstücks, "Landschaft bei Sonnenaufgang" (BS 121, Replik BS 123), deutet an, daß die Gebirgslandschaft den Abend darstellt, und während sich jene mit ihren Motiven (Äcker, Bauer mit Hund und Dörfchen) auf die *vita activa* bezieht, ist "in diesem Blatt die reine Landschaft als Gegenstand der Kontemplation wiedergegeben" (56).

Die Abend-Herbst-Szene des zweiten, verschollenen Zyklus in vier Bildern beschreibt Gotthilf Heinrich von Schubert 1808, also kurz vor der Entstehung des Tetschener Altars, in seinen "Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft". Es handelt sich nach Schubert deutlich um ein Abendbild in "Farbe des Abendroths", dessen Inhalt im Zusammenhang mit dem "Kreuz im Gebirge" aufschlußreich ist:

"Endlich aber ist ...dem Gemüth klar geworden, was jenes tiefe Streben, jenes Sehnen in uns begehrt. Siehe mit dreygetheiltem Gipfel, erhaben über den Flug der Wolken, von ewigen Schnee verhüllt, blickt dort ein Sinnbild des Überirdischen und Unvergänglichen, das Alpengebürge herüber. Zwar die ehehin friedliche Bläue des Himmels ist verhüllt, jene unvergänglichen Höhen sehen aber noch in ungetrübter Heiterkeit, von dem Glanz der Sonne strahlend, ein hohes Sinnbild des ewigen Lichtes. Da strebt

das Gemüth mit seinen höchsten Kräften nach dem unvergänglichen Gipfel; doch der Drang der Leidenschaften in uns ist zum Strom geworden, welcher Schiffe mit sich hinabführt. Wir ringen öfters fruchtlos mit seinen Wellen, hinüber nach dem jenseitigen Ufer und dem hohen Gebürge, und nur in den Stunden der Begeisterung hebt sich das Gemüth ... nach den unvergänglichen Höhen. Wenn nun das innere Streben ermattete, von dem letzten Theil des Weges, welcher voller Felsen war und Klippen, da wird hier, am diesseitigen Ufer, ein Ruheort gefunden, unter dem Kreuz, welches friedlich über Felsen steht. Endlich erkennt das Gemüth an, daß die Heymath jenes Sehnsens, das uns bis hieher geführt, nicht auf der Erde sey." (57)

Die drei (Abend-) Bilder behandeln also ein gemeinsames Thema: die Gegenüberstellung des unzugänglichen Gottesbereichs im Hintergrund-Jenseits gegen den Vordergrund-Diesseits, zwischen die Jesus Christus, der durch ein Kreuz auf dem Felsen symbolisiert ist, eine Brücke schlägt. Friedrichs Deutung des "Kreuzes im Gebirge" entspricht genau dieser wiederholten Thematik:

"Wohl ist es beabsichtigt, das (sic) Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zu-gekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden; wo er sprach zu Cain: Warum ergrimst du und warum verstellen sich deine Gebärden? wo er unter Donner und Blitz die Gesetzestafeln gab; wo er sprach zu Abraham: Zeuch deine Schuhe aus; denn es ist heilig Land, wo auf du stehest (58)! Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet, vom reinsten edelsten Metall,

der Heiland am Kreuz, im Gold des Abendroths,
und wiederstrahlet so im gemilderten Glanz auf
Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das
Kreuz, unerschütterlich fest, wie unser Glaube
an Jesum Christum. Immer grün durch alle Zeiten
während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich
unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten."

Die "alte Welt" sollte hier nicht als Judentum als einfach negativer Begriff gegen das Christentum verstanden werden. Sie ist die Zeit, in der Gott noch direkt mit den Menschen verkehrte - ein goldenes Zeitalter, gewissermaßen der Frühling der Welt. Der "Judaismus ... hat einen so schönen kindlichen Charakter" - so schreibt Schleiermacher i. J. 1799 in seiner fünften Rede über die Religion, auf der die Bilddeutung Friedrichs wahrscheinlich beruht -, und seine ganze Geschichte wird "als ein Gespräch zwischen Gott und den Menschen in Wort und Tat" vorgestellt. "Daher die Heiligkeit der Tradition, in welcher der Zusammenhang dieses großen Gesprächs enthalten war, und die Unmöglichkeit, zur Religion zu gelangen als nur durch die Einweihung in diesen Zusammenhang ... (Diese Religion) starb, als ihre heiligen Bücher geschlossen wurden, da wurde das Gespräch des Jehova mit seinem Volk als beendet angesehen" (59). Im Christentum, der nach Schleiermacher "der erwachsenen Menschheit würdigen" (60) Schule der Religion, findet das unmittelbare Gespräch Gottes mit den Menschen nicht mehr statt. Das Endliche, das sich irrt und verliert, auch wenn es das Universum anzuschauen strebt, kann sich erst durch einen Mittler mit der Gottheit verbinden. Daß alles Endliche, da es sich vom Universum immer entfernt, "höherer Vermittlungen bedarf, um mit der Gottheit zusammenzuhängen" (61), ist die Hauptidee dieser Schule. Und unter den Mittlern, durch die und von denen die Menschen das ewige Wesen zu erkennen lernen, ist Jesus der höchste und erhabenste, der selbst wiederum keine Vermittlung benötigt und somit zugleich der göttlichen und der endlichen Natur

teilhaftig ist (62). Auf ihn, den "Beziehungspunkt aufs Unendliche" (63), setzen die Menschen - auch in dem Bild Friedrichs - ihre Hoffnung: auf den Mittler, der das unfassbare Licht Gottes "im gemilderten Glanz auf Erden" strahlen läßt. Durch die Konzentration auf die diesseitigen Motive (Kruzifix aus Metall - Felsen - Tannen; dies brachte notwendigerweise die Verflachung des Bildraumes mit sich) und durch die Erhebung des Kreuzes über die Tannen unterstreicht Friedrich hier die Hoffnung auf den, der auf der Erde die Wahrheit Gottes vermittelt; und dies müßte auch zu seiner politischen Absicht, die Erwartung von Gustav IV. Adolf als Verwirklicher von 'Gottes Gerechtigkeit' gegen Napoleon auf der Erde auszudrücken, gepaßt haben (64).

Die Idee, Christus als Mittler auf das Abendrot zu beziehen, knüpft unmittelbar an den "Abend" im Zeitenzyklus bei Philipp Otto Runge an. Seine "Zeiten" im Kupferstich, die 1802/03 konzipiert, dann 1805 und 1807 herausgegeben wurden, verbildlichen "das Leben des Universums" (Traeger) in seinen vier Zeiten. Die dritte Zeit, als Tageszeit der "Abend", entspricht in der universalen Geschichte Jesus Christus und seinem Opfertod, mit dem die Zeit des Alten Testaments ("Tag") endete (Traeger Nr. 283). In seinem Brief an Daniel vom 7. 11. 1802 erklärt Runge den Grund, warum er Christus mit Abend und Rot verbindet:

"... das Licht ist das Gute ... das Licht können wir nicht begreifen ... Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde, oder zum Menschen neigt, wird der Himmel roth ... roth ist ordentlich der M i t t l e r zwischen Erde und Himmel." (65)

Wie wir bereits im letzten Kapitel gesehen haben, korrespondierten Runge und Friedrich seit ihrer Bekanntschaft von 1801 bis mindestens 1808, und es gab zwischen ihnen

ein gegenseitiges Verständnis der Kunst Runges Hauptwerk und sein idealer Inhalt müssen Friedrich bekannt gewesen sein. Angenommen, daß sein erster Zeitenszyklus, mit dem er einen "gewaltigen Schritt" tat, nicht nur im "Frühling" (66), sondern auch im "Abend" trotz seiner andersartigen Bildform durch Runge angeregt wurde, so ist es leicht verstehbar, warum hier die Christus-Mittler-Symbolik eingeführt ist, obwohl sie sich von den anderen Szenen mit der Darstellung der natürlichen Entwicklung des Menschenalters durch Staffage absondert. Vermutlich machte die Idee, das Mittleramt Christi durch die Natur auszudrücken, einen besonders tiefen Eindruck auf Friedrich. Diese Sepiazeichnung hat auch für seine stilistische Entwicklung eine große Bedeutung, weil seine eigenartige Bildgestaltung, d. h. die Gegenüberstellung des dunklen, betretbaren Vordergrundes mit dem lichtvollen, unzugänglichen Hintergrund, erst in diesem Blatt - zwar noch unvollkommen - mit gedanklicher Begründung hervortritt. Geht das "Kreuz im Gebirge" auf dieses Grundthema des Abends zurück, sollte man die Deutung des Künstlers nicht als eine bewußte Vertauschung oder Verschleierung der 'eigentlichen' Bedeutung abwerten.

Daß das Gemälde für Friedrich tatsächlich religiös war, verrät auch die gewaltsame Rechtfertigung seiner neuen Kunst vor Ramdohr: "F. verzeiht dem H v R die Grobheiten, F. verzeiht dem Heiden, daß er den Christlichen Gegenstand fehlerhaft findet" (67). Dies zeigt auch, daß für den Künstler neben dem (frommen) Gemüt die (religiöse) Thematik wesentlich wichtig war. Werner Hofmann erklärt zutreffend, warum Friedrich dann nicht (wie die Nazarener) die traditionelle, leicht begreifliche Ikonographie benutzte, um die für ihn so wichtige Thematik mitzuteilen: "Was Ramdohr dem Maler als Anmaßung anrechnet, könnte man auch anders, nämlich als Zurückhaltung und Bescheidenheit, deuten" (68). Den Konflikt bei Friedrich zwischen einer heftigen Sehnsucht nach dem Unendlichen und der strengen Ermahnung zur Bescheidenheit haben wir bereits in seinem

Gedicht gesehen. Eines seiner Gebete klärt in demselben gedanklichen Rahmen, in dem das Bewußtsein der von Kant festgestellten Grenze der menschlichen Vernunft mit der protestantischen Demut verschmolzen ist, die Beziehung des christlichen Bildgehaltes zu dem Gemüt und der Individualität:

"Barmherziger Vater

Lass uns nie vergessen dass wir endlich in unserm Wissen, unendlich in unserer Fortdauer sind. Lass uns immer eingedenk sein, dass aller unser Tun nur Stückwerk ist, und dass deine Wege ergründen zu wollen, nicht Weisheit sondern Frechheit ist.

Du gabst uns Klugheit und Vernunft zu erforschen und begreifen irdische Dinge, doch himmlische Dinge zu erkennen gabst du uns ein Herz und legtest in uns hohe Ahnungen.

Seelig ist wer dieser Stimme gehorchet fest und unerschütterlich glaubt, dass diese ewig nicht trüget." (69)

Das Verlangen des Gemütes und das der Individualität haben also die gemeinsame Wurzel: die Erkenntnis der Endlichkeit des Menschen gegenüber dem Unendlichen. Friedrich mußte gerade deshalb von der Ahnungsfähigkeit des Gemütes des Individuums abhängen und daran appellieren, weil die hohe Thematik eigentlich "in unserem endlichen Wissen" unbegreiflich ist und nur geahnt werden kann. Diese Deutung der Bescheidenheit widerspricht exakt Ramdohr, der schreibt: "Jener Mystizismus, der ... auf entfernte Analogien Grundsätze baut und überall nur ahnen will, wo er entweder wissen oder erkennen könnte oder bescheiden schweigen müßte" (70). Auch in diesem Punkt können wir auf Friedrichs Gemeinsamkeit mit Runge hinweisen. In einem Brief an Daniel vom 27. 11. 1802, in dem er seine Pläne der neuen Landschaftsmalerei erklärt, formuliert Runge denselben Gedanken noch deutlicher:

"So wie ich auch an ein Bild denke, wo wir der Luft, und Felsen, Wasser und Feuer, Gestalt und Sinn geben können. Auf die Weise könnte einst, was wir jetzt noch nicht einsehen können, aus dieser Kunst die Landschaft hervorgehen und eine bleibendere herrliche Kunst werden. Denn von Gott sollst du dir kein Bild machen, weil du es nicht kannst. Gott ist nicht von des Menschen Verstand und Sinn zu begreifen, und durch kein Kunstwerk darzustellen. Aber wenn die Kunst auf diesem bescheidenen Sinne bleibt, wenn sie sucht, unsre allerhöchste Ahnung unsers Zusammenhanges darzustellen, so ist sie an ihrer Stelle und gar etwas Achtungswürdiges." (71)

In ihrer frommen Bescheidenheit taten die beiden Künstler in kunsthistorischer Hinsicht den entscheidenden Schritt der Säkularisierung der religiösen Kunst, obwohl er für sie selbst die Sakralisierung von Gottes Werk auf der Erde bedeutete (72).

2. Zehn Gebote des Künstlers

Wie sehr die subjektiv religiöse Kunstanschauung Friedrichs auf der anderen Seite eine gewaltsame Säkularisierung der Religion war, zeigen seine Zehn Gebote des Künstlers (bei Eberlein "Über Kunst und Kunstgeist"), in denen Friedrich im Namen Gottes das individuelle Streben jedes Künstlers bis zum Göttlichen erhebt und somit legitimiert.

Der Text dieser Schrift ist noch nicht vollständig veröffentlicht. Beide Fassungen, Konzept und ein wenig geänderte Reinschrift (73), waren - wie es die Kopien im Nachlaß beweisen - bereits Aubert bekannt, der aber in seinen Essays über Friedrich nicht alle Passagen daraus zitierte (74). Diesen unbefriedigenden Veröffentlichungen fügte Eberlein aufgrund des Originalmanuskriptes zwar

die beiden letzten Paragraphen hinzu, die anderen Abkürzungen ließ er aber unergänzt (75). Kürzlich entdeckte Hoch in der Sächsischen Landesbibliothek das Original wieder und publizierte zwei bisher gekürzte Passagen sowie eine Randbemerkung des Konzepts (76). In dieser Schrift ist aber die Ordnung der Passagen genauso wichtig wie ihr Wortlaut. Der Aufsatz ist in seiner Reinschrift folgendermaßen gegliedert:

- (1) Du sollst Gott mehr gehorchen denn den Menschen ...
fühlst du inneren Beruf ... denn sie ist Kunst in uns.
Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem
Vernünfteln; ... da kann die Kunst nicht wohnen!
- (2) Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir ...
denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns
nicht irre!
- (3) Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Ge-
müths ... und diese Form werde dein Bild!
- (4; nicht bei Eberlein) Achte auf die Lehren Anderer
und thue darnach, doch wenn es deiner inneren Stimme
entgegen ist, so folge ihnen nicht! Doch verachte auch
nicht Jemandes Rath; wenn du ihn gleich nicht für
gut anerkennst, für einen dritten kann es heilsame
Lehre seyn!
- (5) Keiner soll mit fremdem Gute wuchern und sein eigenes
Pfund vergraben ... für wahr und schön, für edel und
gut anerkennst.
- (6) Mit eigenen Augen sollst du sehen und wie dir die
Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben ...
so gieb es im Bilde wieder!
- (7; nicht bei Eberlein) Die Lehre mit anderen Augen zu
sehen ist thöricht (sic), mit anderer (sic) Empfin-
dungen zu empfinden, ist alberne Rede. Jeder trägt
das Gesetz des Edlen und Schönen in sich; vielen
wurde wenig, wenigen viel zu theil.
- (8) Jeden (sic) offenbart sich der Geist der Natur an-
ders; ... und mehr oder weniger ihm verwandten
Gemüther.

- (9) So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild seines Nachstrebens gesetzt ... das Schöne zu theil werden soll.
- (10) Darum ihr Lerer der Künste ... die heiligen zehn Gebote (77).

Was durch die Abkürzungen verborgen war, ist also der Bau des ganzen Aufsatzes, der offenbar die Zehn Gebote Moses zum Vorbild nimmt. Ein näherer Vergleich wird diese Annahme bestätigen.

Im ersten "Gebot" behauptet Friedrich, daß jeder Mensch bereits in sich die heiligen Zehn Gebote, d. h. die von Gott bestimmten Gesetze des Handelns habe. Der Künstler solle deshalb nur seiner inneren Stimme folgen und nicht den anderen nachgeben, "denn sie ist Kunst in uns." Dies entpricht dem ersten Gebot Moses: "Du sollst keine anderen Götter neben mir haben," wenn man nur Gott durch Kunst ersetzt. Auch wird es zurückgewiesen, durch theoretische oder technische Kenntnisse der Kunst, die nichts anderes als künstliche Erfindungen sind, "frevelhaft" Herz und Gemüt, also die Kunst selbst, zu ersetzen; das "Gebot" entspricht somit dem Verbot der Idolatrie. In der zweiten Passage ist die Beziehung auf das zweite Gebot, "Du sollst den Namen des Herrn, deines Gottes, nicht mißbrauchen," nicht sehr deutlich. Wenn wir sie aber nach diesem deuten dürfen, so will sie wohl sagen, man soll leeres und vergebliches Geschwätz über die Kunst vermeiden und sich von der inneren Stimme, "dem Göttlichen in uns", stillschweigend leiten lassen. Der dritte Absatz weist bereits in seiner Formulierung auf das dritte Gebot, den Sabbattag "heilig zu halten". Gegenstand ist hier aber wieder "jene reine Regung deines Gemütes" oder "jede fromme Ahndung". Das vierte Gebot befiehlt, den Vater und die Mutter zu ehren. Friedrich beginnt sein viertes zwar mit der Ermahnung, die Lehre der anderen zu achten, fügt aber - da sie dem Grundsatz dieser Schrift, der Freiheit der (von Gott bestimmten)

Individualität des Künstlers, widerspricht - sofort hinzu: "doch wenn es deiner inneren Stimme entgegen ist, so folge ihnen nicht!" Der fünfte Befehl Friedrichs, das eigene Pfund, also die Lebensquelle der Kunst, nicht zu vergraben (78), entspricht selbstverständlich dem fünften Gebot: "Du sollst nicht töten." Im sechsten Absatz ist gefordert, man solle seinen eigenen Augen treu zu bleiben. Das ihm entsprechende sechste Gebot verbietet den Ehebruch. Man braucht hier nicht zu betonen, daß der Ehebruch in der Heiligen Schrift häufig im metaphorischen Sinne, sich von Jahve an die paganen Götter zu wenden, verwendet wird (79). Die siebte Passage verbietet, das Auge und die Empfindung der anderen zu "stehlen". Die Verbindung des achten Absatzes mit dem achten Gebot, "Du sollst kein falsch Zeugnis reden wider deinen Nächsten," zeigt sich in dem Satz deutlich: "... darum darf auch keiner dem andern seine Lehren und Regeln, als ein trüglisches Gesetz aufbürden." Das Gesetz eines Künstlers gilt nur für ihn selbst. Anstatt "das Haus des Nächsten zu begehren", muß der Künstler, so fordert die neunte Passage, "nach dem Höchsten und Herrlichsten", d. h. nach dem göttlichen, unendlichen Ziel der Kunst selbst, streben, denn: "Die Kunst ist unendlich(,) endlich aller Künstler Wissen und Können" (80). Das letzte "Gebot" Friedrichs richtet sich auf die "Lehrer der Künste", die, "nach dem Eigentum des Nächsten gelüstend", in "den Tempel der Eigenthümlichkeit" des Künstlers eindringen und ihn zerstören. Da jeder Mensch "nach seiner inneren Natur auf andere Art" strebt und da seine Lehren und Regeln daher nie allgemeingültig sind, kann und darf er für die anderen nicht das einzige und absolute Vorbild aufstellen. Gerade die individuelle Empfindung ist das, was jeder als Gottes Bestimmung entfalten soll und kann. "Nur Gottes Gesetze gelten für alle, und sind in aller Menschen Herzen geschrieben die heiligen zehn Gebote."

Das sind Friedrichs zehn Gebote. Die Erhebung des Inneren des Künstlers und seiner Individualität über alle äußere

Normen erklärt sich hier mit einer fast naiven Treue zu der von ihm paraphrasierten Vorlage. Das sechste "Gebot", die Gegenstände "treulich wiederzugeben", ist freilich nicht als Forderung im Sinne des Realismus, sondern als Vertrauen auf das geistige Auge zu verstehen. Friedrich konnte seine Aufgabe, aufgrund einer gegebenen Vorlage seine eigene Meinung zum Ausdruck zu bringen, im Grunde gut bewältigen mit der Ausnahme seines vierten Gebotes; denn er hätte nicht einmal die Achtung vor den Lehren der anderen erwähnt, wenn im entsprechenden christlichen Gebot nicht gefordert würde, die Eltern zu ehren. Es ist wie gesagt nicht selten, daß Friedrich in seinen Schriften die Bibel zitiert oder sich einer Gebetsform bedient. Seine "Gebote" aber heben sich von vergleichbaren Beispielen in ihrer strengen Übernahme des formalen Gerüsts ab. M. E. hatte der Autor Grund dazu, an diesem Gerüst zu hängen. Durch Verknüpfen der 'von Gott bestimmten' Fähigkeiten mit den Zehn Geboten wollte er unterstreichen, daß das, zu dem der Künstler durch Gottes Gebote bestimmt ist (seine individuelle Neigung und Begabung), eben das ist, was ihm zu Gebote steht. Dies ist ebenfalls der Grund der Rechtfertigung, aus dem Asmus Jacob Carstens siebzehn Jahre früher die Unabhängigkeit des Künstlers von der Akademie oder von weltlichen Zwängen manifestierte: "Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertrauet; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Thue Rechnung von deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben" (81). Die eigentlich profane Tätigkeit der Kunst wird somit als Gottes Befehl legitimiert.

Die bereits in der Gegenschrift erklärten Ansichten, nämlich die hohe Einstufung des Gefühls als "göttlicher" Kern der Kunst und die Betonung seiner unendlichen Verschiedenheit, die aber am Ende sich ins Höhere auflösen sollte, finden im Bereich der Kunstlehre in dem nach seiner Veröffentlichung im Jahr 1796 "gewaltige Wirkung"

(82) ausübenden Büchlein "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" von Wackenroder ihren Vorläufer (83). Die beiden obengenannten Ansichten kommen hauptsächlich im Aufsatz "Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst" zur Sprache. Die Menschen sind, schreibt Wackenroder, nach Ort und Zeit, nach Volk und Person sehr verschieden. Diese Mannigfaltigkeit hat in der der Schöpfung ihren Ursprung: "... aus seiner geheimnisvollen Werkstatt hat er (=der Schöpfer) tausenderlei unendlich-mannigfaltige Keime der Dinge über unsre Kugel hergestreut, die unendlich-mannigfaltige Früchte tragen" (84). Auch die Menschen sind mit mannigfaltigen Geistesrichtungen und in verschiedenen Gestalten aus der Hand des Schöpfers gegangen.

Die Individualität ist also auch bei Wackenroder von Gott bestimmt; sie läßt sich daher nicht künstlich ändern: "Begreift doch, daß jedes Wesen nur aus den Kräften, die es vom Himmel erhalten hat, Bildungen aus sich heraus-schaffen kann, und daß einem jeden seine Schöpfungen gemäß sein müssen" (85). Die Art und Weise der Individuen, sich zu äußern, so unterschiedlich sie auch sind, lösen sich "dem ewigen Geiste ... in Harmonie auf" (86). Wackenroder betont daher die Spontaneität der Schöpfung und die innere Anschauung des einzelnen Künstlers. Die Kunst ist die "Blume menschlicher Empfindung" (87). "Erfindet erst neue Worte für jedes einzelne Kunstgefühl, für jedes einzelne Werk der Kunst! In jedem spielt eine andere Farbe, und für ein jedes sind andere Nerven in dem Gebäude des Menschen geschaffen. Aber ihr spinnt aus diesem Worte, durch Künste des Verstandes, ein strenges System, und wollt alle Menschen zwingen, nach euren Vorschriften und Regeln zu fühlen, - und fühlet selber nicht. Wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt!" (88). Es ist eigentlich unmöglich, ein Schema der Schönheit als objektive Regel aufzustellen, denn: "Jegliches Wesen strebt nach dem Schönsten, aber es kann nicht aus sich herausgehen, und

sieht das Schönste nur in sich" (89). Die großen Künstler sind also nur auf ihren inneren Antrieb angewiesen, Übertreffen alle äußeren Regeln und sind ihrer Schöpferkraft wegen als "die höchsten unter den Irdischen", als "göttlich" zu bezeichnen (90). So verteidigt Wackenroder, vom Humanismus (Mensch als Selbstzweck) (91) gestützt, den absoluten Wert jedes individuellen Künstlers. Seine Herzensergießungen bilden ebenfalls noch keine Theorie; ihre freie und reine Empfindlichkeit und ihre Wahrheit, die nicht auf abstrakter, sondern auf praktischer Vernunft beruht (92), wurde aber ein bedeutsamer Stützpunkt der mit dem Akademismus unzufriedenen jungen Künstlergeneration. Was sich Wackenroder als konkrete Kunstwerke und -themen vorstellte, liegt noch innerhalb der katholischen Tradition; in thematischer Hinsicht gab er Friedrich also nichts. Seine Gesinnung aber muß in dem ein Jahr jüngeren Landschaftsmaler Sympathie erweckt haben.

Friedrichs Gebote sind in mehreren Punkten der Schrift gegen Ramdohr eng verbunden. Es handelt sich nämlich inhaltlich um eine Rechtfertigung der freien Schöpfungstätigkeit der Kunst in Gottes Namen, formal um die Paraphrase einer gegebenen Vorlage, wie es die Gegenschrift auch war. Ein paar Wendungen wie "reiner, lauterer Anspruch" oder "heilige Regung des Gemütes" sind mit dieser gemeinsam, während sie in der später entstandenen "Äußerung ..." nicht zu finden sind. Die zu offene Sakralisierung der Kunst als nie irreführendes "Göttliches" und "Heiliges", ist der "Äußerung ..." ebenfalls fremd, in der Gegenschrift aber erkennbar. Und in dieser erwähnt Friedrich gerade eines der Zehn Gebote: "... ich aber will dem (sic) C. auf das achte Gebot hinweisen, wo geschrieben steht: Du sollst nicht falsch Zeugniß reden wider deinen Nächsten" (93). Dementsprechend ist im Nachwort zum Konzept der Zehn Gebote zweimal der "Aufsatz (sic) des C v R" genannt. Auch die feine, sorgfältige Handschrift weist auf die Verwandtschaft der beiden. Vermutlich wollte

Friedrich, nachdem sich sein erster Anfall von Zorn über Ramdohr gelegt hatte, seinen Standpunkt erneut und systematischer klarstellen. In der Tat schreibt er in der Vorrede des Konzepts, er möchte "noch einmal in aller Kürze" seine Ansichten über Kunst und Kunstgeist zeigen. Der vorausgehende, ziemlich lange Aufsatz über die Kunst muß die Gegenschrift beim Ramdohrstreit sein. Die Zehn Gebote des Künstlers und die ihnen hinzugefügten zwei Passagen, "Nebensache hin, Nebensache her!" und "Zuruf an den Künstler", sind folglich kurz nach der Gegenschrift zu datieren. Da sie der Autor ins Reine schrieb und vervielfältigte (94), hatte er gewiß die Absicht, sie unter seinen Freunden zirkulieren zu lassen, möglicherweise auch zu veröffentlichen.

Die hier erklärten Ansichten Friedrichs, das Gemüt als Quelle und Gesetz der Kunst, das Höhere, Unendliche als ihr Ziel, die Abwertung der Kunstlehre und -regeln usw. sind als Grundlage seiner Kunstanschauung auch in der "Äußerung ..." übernommen. Das Fragment, "Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz ..." (95), faßt den Geist des ganzen Zehn-Gebote-Aufsatzes lakonisch zusammen. Ein weiterer bekannter Aphorismus, "Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen" (96), findet seinen Vorläufer auch im dritten und im sechsten "Gebot". Der Inhalt der "Nebensache ..." - Passage wird ebenfalls in der "Äußerung ..." in typhisch aphoristischer Einfachheit wiederholt: "Beobachte die Form genau, die kleinste wie die große, und trenne nicht das Kleine vom Großen, wohl aber vom Ganzen das Kleinliche" (97). Auch der "Zuruf an den Künstler" findet in einem aphoristischen Fragment seinen Widerhall: "Es mag eine große Ehre sein, ein großes Publikum für sich zu haben. Aber gewiß ist die Ehre noch größer, nur ein kleines auserlesenes Publikum für sich zu haben" (98). Allein, man kann darauf hinweisen, daß der Ton in der "Äußerung ..." trotz ihres zum Großteil polemischen Charakters nicht so steif und fanatisch ist, wie

in den "Geboten". Dieser Unterschied liegt vor allem in der "aristokratischen" (99) Aussage des "Zurufs" - "Allgemein gefallen wollen,/Heißt dem Gemeinen gefallen./Nur das Gemeine ist allgemein" - im Vergleich zu ihrem Pendant in der "Äußerung ..." am deutlichsten erkennbar. Es stimmt also nicht, daß der Künstler am Anfang verhältnismäßig gesellig war und erst in späteren Jahren wegen seiner unangenehmen Erfahrungen und seines verschlimmerten Gesundheitszustandes schwierig und "aristokratisch" wurde. Als einsamer Bahnbrecher war er bereits um 1809 in seinem künstlerischen Credo radikal und stolz, ja sogar radikaler und schroffer als in späterer Zeit. Im Laufe der Zeit wurde der Ausdruck eher gemildert. Dementsprechend wechselte auch seine Formensprache vom strengen, kompromißlosen "kontrastreichen Stil" der zehner Jahre zum harmonischen in den späteren zwanziger und dreißiger Jahren.

3. Zwei Empfehlungsbriefe für Schüler

Anläßlich des Gesuchs um die Mitgliedschaft in der Dresdner Kunstakademie im Jahre 1816 äußerte Friedrich seinen Wunsch, jungen Studenten der Landschaftsmalerei, die bei ihm Rat suchen, nützlich zu werden (s. Anhang VI-a). Dieser Wunsch wurde nur in kleinem Maße erfüllt. Friedrich hielt zwar keinen offiziellen Unterricht in der Klasse, für den nur die ordentlichen Professoren verantwortlich waren, nahm aber als Mitglied und seit 1824 als außerordentlicher Professor in sein Atelier Schüler der Akademie auf. Ihre Zahl war aber nicht sehr groß (100), und viele von ihnen nahmen sich zugleich Dahl zum Lehrer. In ihnen konnte Friedrich am Ende keine Nachfolger in echtem Sinne finden. Einige erhaltene Dokumente zeigen aber, daß er seine Schüler nicht nur durch künstlerische Ratschläge, sondern auch durch Vermittlung mit der kunstinteressierten Gesellschaft betreute (101). Die hier zu behandelnden beiden Empfehlungsbriefe für August Heinrich

und Karl Friedrich Wildenheim (oder -hain) schrieb der Künstler hauptsächlich mit der Absicht, die finanzielle Situation der beiden jungen Maler zu verbessern. Die Begründung der Empfehlung verweist aber deutlich auf Friedrichs Kunstanschauungen.

Der früh verstorbene August Heinrich (1794-1822) begann sein Kunststudium gerade zu dem Zeitpunkt, als in Dresden Friedrichs neuartige Landschaftsauffassung Aufmerksamkeit erregte. Er trat 1810 in die Dresdner Akademie ein, wählte aber seit 1812 die Wiener Akademie als Studienort bis zu seiner durch verschlimmerten Gesundheitszustand verursachten Heimkehr im Jahre 1818. Bereits in Wien zeigte er seine Begabung für Landschaftsdarstellungen und wurde 1814 und 1815 mit Preisen ausgezeichnet (102). Für seine künstlerische Entwicklung scheint aber die akademische Lehre weniger bedeutsam gewesen zu sein als die Freundschaft mit den Oliviers und den Brüdern Schnorr von Carolsfeld, die nach der Übersiedlung der Lukasbrüder nach Rom die Wiener Opposition vertraten. An der "inbrünstigen Hingabe an die Natur und den Reichtum ihrer Erscheinungen" der Oliviers (103), nahm auch Heinrich teil; anders als ihre Spannung zwischen Idealismus und Realismus entwickelte er aber durch unermüdete Beobachtungen der optischen Erscheinungen eine liebevolle, jedoch sachliche Darstellung der Natur, die dem Wiener Realismus Ferdinand Georg Waldmüllers (1793 - 1865) vorausgeht. Sowohl die Oliviers als auch die Schnorrs erkannten das blühende Talent in dem jungen, aber bereits von tödlicher Krankheit angegriffenen Künstler. "Die Flamme der Kunstliebe ist in ihm wohl so verklärt als Menschen möglich, und sein Talent entwickelt sich jetzt (nicht sowohl als ein schöpferisches aber als ein tief und zart auffassendes) mit bewundernswürdiger Schnelligkeit," schreibt Ferdinand Olivier am 13. 1. 1818 an Julius Schnorr (104). Heinrichs letztes Bild aus der Wiener Zeit "überraschte" die Freunde und fand einen "ungetheilten Beyfall" (105). Er kam in die Heimatstadt als ein seines eigenen Wege bewußter Künstler

zurück. Ludwig Richter erwähnt in seinen Lebenserinnerungen seine Überraschung über die frische und intensive Naturdarstellung, die Heinrich in Tharandt schuf: "Ich erinnere mich nur, wie die Landschaftsmaler Heinrich und Oehme einst in den Gips-saal traten ... und ihren Freunden einige in Tharandt gemachte Studien zeigten; sie wurden mit Lob und Bewunderung betrachtet, und ich bekam einen gewaltigen Respekt vor diesen Herren, die sich bereits als selbständige Künstler gerierten, mit welchen unsereiner als Klassenschüler keinen Verkehr haben konnte" (106). Dahl, der im Februar 1819 das Atelier des jungen Künstlers besuchte, schreibt in seinem Tagebuch, "von diesem Manne kann man was erwarten" (107). Der Vierundzwanzigjährige wurde jedoch wieder Schüler der Dresdner Akademie, vermutlich hauptsächlich um einen Halt in der kunstinteressierten Gesellschaft Dresdens zu finden. Von 1818 bis 1820 stellte er jährlich auf der Akademie-Ausstellung seine Bilder aus, im Jahre 1820 offiziell als "Schüler von Friedrich". Es ist aber fraglich, ob er von Friedrichs transzendenter Landschaft wirklich etwas lernen wollte. Die Grundbegriffe seiner Kunst hatten sich bereits in den Wiener Jahren herausgebildet und wurden selbst vor der starken Individualität des Lehrers nicht mehr geändert. Die "Demut vor der Natur, vor der Erhabenheit der Schöpfung" (108) und die Überzeugung, die Darstellung der Natur soll nicht nach einer bestehenden Manier, sondern nach der Natur selbst gelernt werden, waren jedoch Lehrer und Schüler gemeinsam (109). Friedrichs Wertschätzung des begabten jungen Malers zeigt die Tatsache, daß dieser Peter Cornelius und Karl Förster, die im April 1820 sein Atelier besuchten, zu Heinrich begleitete. Auch Cornelius schenkte dem "ewig bescheidenen, demüthigen Jüngling" Aufmerksamkeit und "ermunterte ihn recht liebevoll, auf dieser Bahn fortzuwandeln" (110).

Am 29. 8. 1820 wurde im Namen des Generaldirektors der Dresdner Akademie ein Zirkular an die Professoren, Mitglieder und Lehrer ausgegeben. Es berichtete über die königliche Anordnung, den Schülern, die auf der Ausstellung des Jahres hervorragende Arbeiten zeigten, die Summe von 400 Talern als Gratifikation zu erteilen, und forderte zugleich auf, "spätestens bis zum

12. September d. J. ein Verzeichnis Ihrer vorzüglichsten Zöglinge mit Angabe der Arbeiten welche sie zur Ausstellung eingegeben, und die nach Ihren Ansichten zu einer Auszeichnung und ... Be-
lohnung sich eignen, unter Beysetzung der Nummer des Katalogs,
so wie nähere Entwicklung der Gründe aus welchen die besagten
Arbeiten sich zu einer besondern Berücksichtigung qualifi-
zieren, an den Sekretair der Kunst-Akademie ... zu überantworten"
(111). Bei dieser Gelegenheit empfahl Friedrich Heinrich (s.
Anhang VI-b; übrigens war dieser der einzige, der im Ausstellungs-
katalog des Jahres als "Schüler von Friedrich" verzeichnet wurde,
und daher auch der einzige von Friedrich Empfohlene). In Fried-
richs Schreiben fehlt unachtsamerweise gerade die Katalognummer
des zu begutachtenden Bildes, wir können es aber ohne weiteres
mit dem einzigen ausgestellten Gemälde Heinrichs identifizieren,
nämlich Nr. 332, "Eine Landschaft, nach der Natur in Oel gem."
Das Bild wurde in Schorns Kunst-Blatt nicht sehr wohlwollend
erwähnt.: "Geschloßner Wald und Felsenpartie, Naturstudie von
H e i n r i c h , Schüler von Friedrich ... In Hinsicht der
Felspartie ist noch zu bemerken, daß sie zu kleinlich ausgeführt
und zu mager inpastiert ist, daher auch zu wenig körperlich er-
scheint. Mit vieler Wahrheit sind die Buchen gemalt" (112).

Diese Beschreibung ermöglicht die Identifizierung des Bildes
mit einem der wenigen vorhandenen Ölgemälde Heinrichs, nämlich
einer "Felspartie aus dem Uttewalder Grund in der Sächsischen
Schweiz," die von der österreichischen Galerie aus dem Nachlaß
Carl Gerolds, Heinrichs selbstlosem Wiener Mäzen, erworben wurde
(113). Das Bild, in dem vom Gesichtspunkt der idealisierten Land-
schaftsmalerei her ein Gegenstand "mit wenig Wahl" (114) gemalt
ist, findet sowohl in seinem Motiv als auch in der Naturauf-
fassung in Waldmüllers elf Jahre später gemalten kleinen Bild
"Rettenbach-Wildnis bei Ischl" (115) ein verwandtes Beispiel.
Beide stellen einen Naturausschnitt zwischen den steilaufragenden,
massiven Felswänden dar, die die Lichtquelle abdecken.
Hinter den Felsen sieht man ein Stück des sommerlich blauen
Himmels, der - zusammen mit dem hell angestrahlten Felsenteil
und dem Unterholz (Heinrich) bzw. Wasser (Waldmüller) in der
Mitte - den nicht dargestellten, aber hinter diesen gemalten

Gegenständen grenzenlos sich ausdehnenden freien Raum voller Licht ahnen läßt. Mit Liebe und "Versenkung in die Wunder der Natur" (116) ist jeder einzelne Teil der Felsenoberfläche und der Pflanzen in den zwar lokalen, aber unendlich variierten Farben von Goldbraun oder Grauocker bis beinahe schwarzem Dunkelbraun, von funkelndem Gelbgrün bis tiefen Moosgrün festgehalten. Und nicht nur die visuelle Welt, sondern das gesamte Erlebnis der Natur ist hier eingefaßt. Der Betrachter ruht sich mit dem Künstler eine Weile im Schatten der Felsen aus, der ermüdenden Hitze des Sommernachmittags entfliehend, in diesem natürlichen Obdach, in dem der Geruch der in frischem Grün stehenden Pflanzen in der Luft schwebt (und bei Waldmüller meint man sogar das Murmeln des Bachs zu hören). Im Vergleich zu Waldmüller ist Heinrichs Bild nicht so malerisch; es ist noch sorgfältiger und genauer ausgeführt, vor allem in der Darstellung der Blätter und Blüten, und "mager inpastiert," d. h. der Künstler vermeidet - wie die Oliviers und Friedrich - alle Pinselspuren. Das Bild weist jedoch deutlich auf den kommenden Realismus, auf eine andere Motivwahl und -behandlung als es die Frühromantik liebte.

Dennoch: Heinrichs Bild fand wegen seiner liebevollen, demütigen Beobachtungen der Schöpfung und der technischen Fähigkeit, sie auf der Leinwand festzuhalten, Friedrichs Beifall. Er wies im Empfehlungsbrief zutreffend auf die "Fähigkeit in der Darstellung und einen reinen Sinn und Liebe für Natur und Wahrheit" bei Heinrich hin. Im Vergleich zur zögernden Stellungnahme für Karl Wildenheim wird deutlich, wie Friedrich von Heinrichs Zukunft überzeugt war. Jedoch konnte er nicht anders tun, als hinzufügen: "... unter der treuen Nachahmung der Natur fühlt Heinrich es recht lebendig, daß die Kunst noch eine höhere Forderung am Künstler, und wiederum der Mensch vom Kunstwerke zu machen hat. Nach meiner Überzeugung wehre (sic) gerade das reinere höhere Streben, was an Heinrich betrachtet und belohnt zu werden verdient." Dies ist eher eine Rechtfertigung der Heinrichschen Kunst im Einklang mit Friedrichs Kunstideal, die zugleich als Verteidigung der Landschaft "mit wenig Wahl" vor dem akademischen Urteil verstanden werden kann, als eine Bekannt-

machung von Heinrichs Kunstanschauung selbst (117). Sie weist einerseits auf Friedrichs Forderung nach Erhabenheit und Ausdruck eines tiefen Gefühls als Zugehöriger zur älteren Generation hin, andererseits aber auch auf seine Anerkennung, daß auch eine naturalistische Darstellung ohne offensichtliche Hinwendung an transzendente Ideen edle Gefühle hervorrufen kann. Und in der Tat entstanden in den frühen zwanziger Jahren eine Reihe von scheinbar vedutenhaften Gemälden wie z. B. "Ziehende Wolken" (BS 276), "Wiesen bei Greifswald" (BS 285) oder das Charlottenburger Paar der ländlichen Gegenden (BS 302 und 303), in denen Friedrich "die transzendente Substanz der Bildaussage hinter der Erscheinung verbirgt" (118). In diesem Wandel hat die Bekanntschaft mit Heinrich möglicherweise eine Rolle gespielt (119).

1826 empfahl Friedrich dem Sammler und Literaturhistoriker Wilhelm Körte in Halberstadt einen jungen Schüler namens Karl Wildenheim, von dessen Leben und Kunst uns wenig bekannt ist (120). Nach Friedrich Wasmanns Erinnerung, der zu gleicher Zeit ebenfalls an der Dresdner Akademie studierte, schwärmte er in reichlich exzentrischer Weise für die altnordische Literatur; als Künstler hatte er sein Vorbild noch nicht gefunden. Er war "mit Leib und Seele in dem romantischen Burschentum aufgegangen ... Von reinen Sitten, fast in allen Sprachen bewandert, schwärmte er für altnordische Poesie, wie für die Nibelungen, und wußte, da er auch des Isländischen mächtig war, von den Wundersagen der Edda zu erzählen. Bart und Haupthaar hatte er lang wachsen lassen, trug einen schmutzigen, altdeutschen Rock, wusch sich fast nie ... Tagelang konnte er vor einer Staffelei sitzen, eine daraufstehende aufgespannte Leinwand betrachtend, die er mit bunten Farben angestrichen hatte, und erzählte dem eintretenden, ihm besuchenden Freund, was Herrliches daraus entstehen sollte. Um ihn her lag ein Wust von Schriften, Papieren und Büchern. Das war seine künstlerische Tätigkeit" (121). In seinem Artikel über Friedrichs Bild "Klosterfriedhof im Schnee" (122) zeigt sich der schwärmerische, ziemlich verworrene Geist Wildenheims, der später für wahnsinnig erklärt worden sein soll (123).

Friedrich konnte deshalb nicht umhin, Wildenheims Talent als

Künstler nur vage zu beurteilen: "Wer aber ist mit Bestimmtheit imstande, über die künftige Geschicklichkeit eines Angehenden zu entscheiden ... (Es) bedürfte ... wohl noch etlicher Jahre, um entscheidender über ihn urteilen zu können." Die Ursache der Empfehlung war offensichtlich vielmehr der "Wunsch ..., daß dem armen Mann bald, recht bald geholfen werden möchte," als die Überzeugung von der Zukunft des jungen Malers. Vage aber in den für ihn charakteristischen Wendungen begründet Friedrich jedoch seine Empfehlung: "(Wildenheims) reiner Sinn für alles Schöne und Gute und Edle (hebt) ihn über so viele, viele, so mit ihm ein Ziel haben, hinaus ..., deren Streben nichts weiter ist, als es dem geschickten Außen noch an Nachahmungsfähigkeit zuzuvorzutun." Hier wie dort ist die Überlegenheit des "reinen Sinnes" für das Höhere über die geschickte Nachahmung, mit anderen Worten über die Hand und das leibliche Auge unterstrichen, die sowohl der noch unverwirklichten Kunst in einem unproduktiven Träumer als auch dem Werk eines gut ausgebildeten und vielversprechenden Künstlers ihre Wertbasis verleiht.

III. "Äußerung"-FRAGMENTE

In diesem Kapitel wird der Hauptteil der schriftlichen Arbeiten Friedrichs, der die Kunstanschauung des Malers am besten wiedergibt, vor seinem kunstgeschichtlichen Hintergrund und von seiner 'Theorie' her behandelt. Es handelt sich um ca. 150 sehr bzw. relativ kurze Aufsätze, die seit Eberlein unter dem Titel "Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern" geordnet sind. Wir nennen sie hier provisorisch "Äußerung"-Fragmente und ihre Glieder "Fragmente". Es geht hier hauptsächlich um die kritischen Äußerungen - zum Großteil negative - über einzelne zeitgenössische Kunstwerke, vor allem die des Nazarenertums und der neuen Tendenzen der Landschaftsmalerei. Sie wurzeln zwar in der künstlerischen Überzeugung Friedrichs, bilden aber - wie es ihre fragmentarische Form schon andeutet - keine deutlich systematisierte Theorie, sondern erscheinen meist als voneinander unabhängige, aus konkretem Anlaß entstandene Kurzkritiken, wobei Wiederholungen, Ironie und Widersprüche erkennbar sind.

Erst nach Formulierung dieses Kapitels wurde mir der Artikel von Karl-Ludwig Hoch, "Zu C.D.Friedrichs bedeutendstem Manuskript" (1), bekannt, den ich hier vor der Analyse erwähnen möchte. Hoch stellt erstmals konkrete Ansichten über die Entstehungsumstände der "Äußerung"-Fragmente vor. Er teilt zunächst das Originalmanuskript in vier Gruppen: Gemäldekritiken, Brieffragment, Stellungnahme zum Kunststudium und die zur Anlage der Landschaftsmalerei, und unterscheidet die letzteren drei "Fremdtexte" von den "Äußerungen". Er stimmt aber der jetzigen Ordnung der Blätter der "Gemäldekritiken" zu, die mit dem Titelblatt beginnt und mit dem "H.v.Q." erwähnenden Fragment endet. Anhang dieses Hauptteils vermutet er, daß die "Äußerungen" in mehreren Jahren ab 1830 im Auftrag Johann Gottlob von Quandts, des Vorsitzenden des Sächsischen Kunstvereins, unter der Anweisung entstanden, "die jährlichen Ankaufsausstellungen des Sächsischen Kunstvereins ... kritisch zu besprechen" (2). Diese Hypothese unterstützt Hoch mit folgenden Argumenten: Friedrich deutet am Anfang der "Äußerungen" an, sie durch Aufforderung von außen zu schreiben: "Doch man verlangt einmal, daß ich reden soll ...," und bricht sie eben mit der Erwähnung Quandts ab: "... darum verrammle man den Leuten nicht den Weg, wie der H. v. Q. es will" (dieses Initial schreibt er zu einem Anonym X um). Auch die Notiz von einem Frag-

ment, "noch nicht an Q", soll man als Hinweis auf Quandt dechiffrieren. Friedrichs großes Interesse am Verein zeigt die Tatsache, daß er "im Gründungsjahr des Kunstvereins vier Aktien im Wert von 20 Talern (zeichnete), während alle anderen Persönlichkeiten ... lediglich zum Kauf einer Aktie zu 5 Talern als Jahresgabe bereit waren" (3). Seine im ersten Fragment geäußerte Beschwerde über die Hängung, das Verfahren, Kunstwerke eng neben- und übereinander auszustellen, spiegelt den beschränkten Ausstellungsraum des Kunstvereins in einem privaten Haus wider. In einem Fragment findet man sogar die Bemerkung: "Der Verein hat kein gutes Bild erhalten." Und da ein 1830 vom Verein angekaufted Gemälde auf Seite 4 des Mansukriptes (auf dem ersten Blatt) besprochen ist, "kann als sicher gelten, daß die 'Äußerungen' Friedrichs mit der Kunstvereinausstellung 1830 beginnen" (4).

Diese Argumente sind nicht haltbar. Zuerst muß ich darauf hinweisen, daß die jetzige Ordnung des Manuskriptes sehr problematisch ist. Hoch veröffentlicht drei bei Eberlein nicht abgedruckte Fragmente (a, f, c und d im nächsten Paragraphen), erwähnt jedoch nicht die weiteren drei, von denen zwei das an anderen Stellen Geschriebene wiederholen. Eben dies ist aber ein Zeichen dafür, daß die "Gemäldekritiken" mehrere Fassungen enthalten. Die Vermischung der "Fremdtexte" und mehrerer Fassungen zeigen deutlich, daß das Manuskript von einer dritten Person willkürlich in die jetzige Ordnung gebracht wurde, dabei wurde das Titelblatt vermutlich einfach deshalb an den Anfang gestellt, weil es den Titel trägt, und das Blatt mit der Erwähnung Quandts deshalb ans Ende, weil eines der darauf befindlichen Fragmente mit dem Satz "Zum Schluß ..." beginnt. Es kann nicht "als sicher gelten", daß Friedrich seine Kunstkritiken mit dem Titelblatt begann, auch nicht, daß die ganzen "Äußerungen" nach der jetzigen Ordnung des Manuskriptes die Ausstellungen des Sächsischen Kunstvereins chronologisch besprechen und mit der Erwähnung Quandts abbrechen. Zweitens war Friedrich nicht der einzige, der sich für den Kunstverein interessierte. Es gab die Künstler und Kunstfreunde, die sich zwar nicht mehrere Aktien kauften, aber der Gründung des Vereins nicht mit Geld, sondern durch ihre Aktivität dienten (5). Wenn die Aufforderung zur Kritik bei Friedrich eine Art Ehre des vielbezahlenden Mitgliedes und eine beinahe zwangsmäßige, quasi-offizielle Bitte des Vorsitzenden gewesen wäre, warum steht dann in den Akten des Kunstvereins keine Erwähnung dieser Aufforderung? Wäre es nicht viel vernünftiger gewesen, Friedrich als Mitglied des An-

kaufskomitees zu empfehlen? Warum ließ Friedrich die Namen der Künstler (und auch den von Quandt) unerwähnt, wenn seine Aufgabe darin gestanden hätte, Quandt seine Beurteilungen über die vom Verein erworbenen Kunstwerke mitzuteilen? Und wie konnte Quandt überhaupt die Idee haben, ausgerechnet den Maler Friedrich, dessen einseitige künstlerische Einstellung weithin bekannt war, mit schriftlichen Kritiken, noch dazu an den bereits angekauften Werken, zu beauftragen? Die überfüllte Ausstellungsweise trifft nicht nur für die Ausstellung des Vereins zu; sie war im 19. Jahrhundert allgemein üblich, nicht nur in Dresden und im übrigen Deutschland, sondern auch in England und Frankreich (6). Die Bemerkung im 97. Fragment, "Der Verein hat kein gutes Bild erhalten", ist als Erwähnung des Sächsischen Kunstvereins merkwürdig; denn es handelt sich in diesem Absatz um eine Preisaufgabe, während der Sächsische Kunstverein keine solche Veranstaltung abhielt. Diese Aussage wurde, wie es in der Anmerkung 163 dieses Kapitels erörtert werden wird, vermutlich durch den Disput über das Für und Wider einer Preisaufgabe im Sächsischen Kunstverein vom Ende 1828 bis zum Anfang 1829 veranlaßt, bei dem Quandt alle Mitglieder um ihre Stellungnahmen bat. Friedrich zieht hier wahrscheinlich einen anderen Verein als Beispiel heran, um über die Frage seine Meinung zu sagen. Dies bestätigt aber nicht, daß er alle "Äußerungen" in einem besonderen Auftrag für den Sächsischen Kunstverein oder für Quandt zu Papier brachte. Die flüchtige Notiz vor dem 50. Fragment, "noch nicht an Q" ist als Hinweis auf Quandt zu vag. Man kann das Initial auch in Quistorp auflösen, der bis 1835 noch am Leben war und als Vertrauter von Friedrichs künstlerischer Einstellung zu bezeichnen ist (6a). Meine Einwände begründe ich aber vor allem mit der Tatsache, daß in Friedrichs kunstkritischen Fragmenten viele Kunstwerke erwähnt sind, die nicht vom Sächsischen Kunstverein in den dreißiger Jahren erworben wurden: die Werke von Hantzsch und Retzsch, die 1829 auf der Dresdner Akademie-Ausstellung gezeigt wurden, zwei Abendmahlbilder, "Joseph und Potiphars Weib" usw., oder das Werk eines etwa fünfzig Jahre zuvor tätigen Künstlers, das in Hinsicht auf den Hauptzweck des Vereins - Unterstützung der zeitgenössischen Künstler - in dessen Sammlung nicht zu erwarten wäre. Ich erkenne es gern an, daß sich ein Teil der "Äußerung"-Fragmente auf die vom Sächsischen Kunstverein ausgestellten Gegenstände bezieht, kann aber Hoch nicht in seiner Schlußfolgerung zustimmen, daß alle kunstkritischen Fragmente erst ab 1830 ausschließlich aufgrund der vom Sächsischen Kunstverein angekauften Werke und für

Quandt allein geschrieben wurden, auch wenn dieser einer der Leser gewesen sei.

1. Text

Der Originaltext der "Äußerung"-Fragmente befindet sich seit 1937 zusammen mit einem Brief des Malers vom 25. 5. 1830 an den Schlesischen Kunstverein in Form eines Heftes im Kupferstich-Kabinett zu Dresden (Inv. Nr. c1937-2172g. Vermächtnis G. F. Lahmanns). Ein Teil davon wurde zuerst von Carl Gustav Carus (7) dann von Andreas Aubert (8) veröffentlicht. Den fast vollständigen Text gab 1924 Kurt Karl Eberlein heraus, den Sigrid Hinz kaum verändert übernahm (9). Das Original enthält noch sechs Fragmente, die nicht abgedruckt wurden:

- a. "Von XXX Bilder(n) sagte neulich jemand, sie sehen nicht aus wie mit Dreck, sondern wie mit Scheiße bemahlt. So schmutzig diese Äußerung auch ist(,) so finde ich sie doch treffend und wahr - er ahmt die Alten nach(,) sagen seiner Freunde, aber warum denn, sagen andere, mit allen Koth der Jahrhunderte und oft nur den Koth." (10)
- b. "Die Abendmahlfeier von XXX ist ein belehrendes Bild für junge Mahler in einer Kunstschule aufzustellen in Hinsicht der Zeichnungen und Mahlerei; aber kein Bild für eine Kirche zur Erbauung und Erhebung des Gemüthes für gläubige Christen. Es ist ohne all Gefühl und Leben und Wärme dargestellt." (11)
- c. "Nach einer langen Reihe von Jahren sehe ich diese sechs Bilder von XXX einmal wieder und erkenne den Werth und das reine Streben nach naturgemässer Darstellung und höhere(r) Auffassung des Gegenstandes noch mehr als früher. Dieser Meister wurde in seiner Zeit sehr verkannt, und noch jetzt nach ohngefahr (sic) 20 Jahren noch immer nicht gebührend geachtet."
- d. "Aber was ist denn wohl so eigentlich mit all den vielen Bildern von XXX(,) so hier in dieser Sammlung aufgestellt (sind,) gesagt? oder in welchen (sic) Bilde ist auch nur etwas gesagt? - Nu! nu! ich dünkte doch(,) XXX hätte sich endlich bestimmt genug ausgesprochen. Und was ist denn ausgesprochen? Janu! reine Manier hat er deutlich und nett, sauber und keck ausgesprochen, weiter freilich nichts. Wollen Sie etwa noch mehr?" (12)

e. (13)

f. "Gemahlt hat XXX wenig gescheutes, aber gewohlt hat er immer und vielleicht glücklicher als viele. XXX ist mehr Dichter als Mahler zu nennen. Seine Bilder führen zum Nachdenken und verrathen ein ein (sic) tiefes stilles Gemüth, dies ist die Äußerung eines geachteten deutschen Dichters über XXX." (14)

Der abgedruckte Text von Eberlein-Hinz enthält außer den meist orthographischen und grammatischen Verbesserungen auch einige verlesene Wörter und Phrasen. Die wichtigeren sind:

Die kindlich reine Seele von Y (Hinz 1974, S. 87) → Die kindlich reine schöne edle Seele ...; was der kalte nüchterne Verstand erklügelt und erkläubelt (S. 88) → ... ergrübelt und erkläubelt; nur der Mensch, seinem Gefühle überlassen, sich selbst bilden kann (S. 90) → ... sich selbst best (sic) bilden kann; Wie mancher hat er nur Augen (S. 91) → ... hat nur Auge; die Wirkung einer kalten, trockenen, finsternen Überlegung (S. 97) → ... trockenen, nüchternen Überlegung; wäre es da wohl einigen wenigen ehrlichen Menschen zu verdanken (S. 97) → ... einige(n) ehrlichen Menschen ...; Charakterstudie (S. 98) → Charakteristik; dies spricht sich in den Gegenständen (S. 99) → ... spricht sich so wohl in den Gegenständen; und lieber alles Neue verdächtigen (S. 100) → ... alles Neuere ...; die Natur selbst darstellen wollen (S. 101) → ... wollen (täuschen); Oh, recht sparsam (S. 101) → dieses "O" ist kein Ausrufezeichen, sondern weist an, daß die am Rande geschriebene Phrase da hineingesetzt werden soll; Kreis von 100 Graden (S. 106) → ... 180 Graden; Ferne der Luft oder sonst (S. 106) → eine Ferne oder Luft oder ...; mehr verloren als gewonnen ist ... (S. 106) → ... gewonnen ist, wenigstens kein Vorgeschrittenes gemacht.; (Blumenstücke) (S. 109) → (Blumenstücke z. B.); Man kann diesen Bildern von XX (S. 109) → ... von XXX und XXX; auf dem Tisch, daß es Sonntag ist (S. 110) → auf dem Tisch, und überhaupt der großen Ordnung im Zimmer, daß ...; daß der Maler nur zu oft den Wert (S. 112) → ... der Mahler, der nur zu oft ...; zwischen einer so stark gefärbten oder geschminkten Umgebung

(S. 114) → zwischen so ... geschminkten Bilder(n); Forderung unserer Zeit, der Kunst (S. 116) → Forderung der Kunst unserer Zeit; Forderungen meiner Zeit (S. 117) → ... der Zeit; Was bleibt übrig? Ein Bild (S. 117) → Was bleibt übrig?  (= Ein Rahmen oder ein Bild als Ding); Bei schon vorgerückten Jahren wird XX unsicher (S. 120) → ... wird XXX(s) Hand unsicher; Andere Maler zeichnen ängstlich (S. 121) → Andere Mahler hingegen ...; sonst niemand entfernt (S. 127) → ... niemand auch nur entfernt; konnte er sich nicht finden, ... daß es auch sein möchte (S. 128) → ... durchaus nicht finden, ... sein mußte; in gewissen Zeitabschnitten sehr deutlich und deutsch auszusprechen (S. 129) → ... sich sehr deutlich uns deutlich ... (= entweder "sich deutlich" oder "uns deutlich"); nicht so frei über Zeit und Ort (S. 129) → nicht so unbedingt frei ... (15).

Der Künstler wird mit Ausnahme der unten zu erwähnenden Fragmentengruppe 2' einheitlich mit XXX, nicht mit X oder XX, bezeichnet. Es bleibt offen, ob es außer den vorhandenen noch andere Fragmente derselben Art gegeben hat (16).

Während schon Friedrich seine Kunstanschauung nicht in einer systematisch formulierten Abhandlung entfaltete, verstärkt Eberleins Ordnung der "Äußerung"-Fragmente noch den Eindruck ihrer Systemlosigkeit. Sie berücksichtigt nämlich nicht die inhaltliche Verschiedenheit der einzelnen Fragmente und die Beziehung, die sie zueinander haben. Es wurde bereits mehrmals darauf hingewiesen, daß sich z. B. ein Briefkonzept darunter befindet, das eine Beschreibung und Deutung eines noch unvollendeten Friedrich-Gemäldes enthält und deshalb offenbar nicht zu den Kritiken über bereits in einer Sammlung ausgestellte Werke gehört (17). Die beiden Fragmente, in denen es sich um zwei gegenüberstehende Bilder mit demselben Sujet - dem heiligen Abendmahl - handelt und die deshalb eigentlich ein Paar bilden sollen, sind getrennt eingeordnet (18); daher wird ihr Zusammenhang nicht deutlich. Manchmal wird die Kritik über die konkreten Gegenstände plötzlich unterbrochen und Friedrichs Anschauung über die Kunst allgemein oder die Beurteilung des damaligen Ausbildungssystems

der Künstler in der Akademie lang und breit eingeschoben, als hätte der Verfasser seinen ursprünglichen Zweck vorübergehend vergessen (19). All dies deutet darauf hin, daß die 150 Fragmente nicht in einer einheitlichen Absicht geschrieben, sondern trotz ihrer verschiedenen Entstehungsverhältnisse etwas unglücklich zusammengestellt wurden. Auch mit Rücksicht auf ihre Quantität ist es schwer vorstellbar, daß er neben seiner beruflichen Arbeit als Maler in kurzer Zeit alle Fragmente niedergeschrieben hat. Es stellt sich daher die Frage, ob wir diese Fragmente als eine einheitliche Gruppe behandeln dürfen.

Das Originalmanuskript hilft uns diese Frage beantworten. Es ist jetzt in einem hundertseitigen Heft gebunden, besteht aber ursprünglich aus vierundzwanzig vollständigen und zwei halbierten einzelnen Folioblättern in gleichen Größen, die offensichtlich erst nach Friedrichs Tod in die gegenwärtige Form gebracht wurden (20). Die Ordnung der Blätter in dem Heft stimmt außer bei zwei Umsetzungen und der Weglassung der oben bekanntgemachten sechs Fragmente völlig mit der von Eberlein gegebenen überein, nach der jede Seite von einer fremden Hand numeriert ist. Nur die erste und die zweite tragen die Seitennummer, mit denen Friedrich sie selbst versah. Alle Blätter, drei leere Seiten ausgenommen, sind einheitlich mit brauner Tinte in den charakteristischen Schriftzügen Friedrichs geschrieben, und ein rechtes bzw. linkes Drittel jeder Seite bleibt für Verbesserung und Ergänzung frei.

Im Gegensatz zu diesen Gemeinsamkeiten ist die Sorgfalt der Handschrift von Blatt zu Blatt verschieden. Einige Blätter sind sehr sorgfältig, wie in Reinschrift geschrieben, während die anderen grober geschrieben und an nicht wenigen Stellen ergänzt oder umgeschrieben worden sind; einmal ist sogar ein ganzes Fragment durchgekreuzt. Während Eberlein dieses in Druck gab, ließ er wie erwähnt einige nicht disqualifizierte Fragmente aus, bei zweien (b und e) wahrscheinlich weil sie fast wörtliche Wiederholungen der anderen gedruckten Fragmente sind, bei einem (a) wohl wegen seiner unästhetischen Wortwahl, bei den anderen aber aus unbekanntem Grund. Die Endschnörkel zwischen den einzelnen Fragmenten sind unterschiedlich: von einfachem geradem Strich bis zu

gewundenen Serpentinaen. Das Papier selbst - Zeichenpapier mit feinen Mahlstreifen, das Friedrich sonst zu Skizzen benutzt - ist hinsichtlich Wasserzeichen und Dicke nicht einheitlich. Unter diesen äußeren Merkmalen wie Handschrift, Endschnörkel und Qualität des Papiers kann man eine Korrelation erkennen: Alle drei wechseln jeweils gemeinsam. Die Fragmente können nach diesen Merkmalen in fünfzehn Gruppen eingeteilt werden (Tabelle 1 und 2). Diese sind wahrscheinlich bei verschiedenen Gelegenheiten entstanden, obwohl die zeitlichen Abstände unter ihnen wohl nicht groß sind.

Die Aufmerksamkeit sei auf die Beziehung zwischen der Gruppe 1 und 3 gelenkt. Eine Hälfte der zur Gruppe 1 gehörenden Fragmente wird in der Gruppe 3 fast wörtlich wiederholt (30., 31. und 33. Fragment → 8., b und e). Dabei läßt sich die Priorität der ersten Gruppe dadurch bestätigen, daß das Fragment b aus dem Haupttext des 33. Fragmentes und der am Rande geschriebenen Ergänzung dazu besteht. Auch die Wendungen des vom Autor durchgekreuzten 32. Fragmentes sind in der Gruppe 3 erneut angewandt (3.). Inhaltlich ist die Gruppe 1 eine Mischung der kunstkritischen Fragmente mit konkreten Gegenständen (30., 31. und 33.) mit den aphoristischen ohne bestimmte Gegenstände (28., 29. und 32.). In der neueren Gruppe sind ausschließlich die ersteren genau wiederholt, während eines der letzteren umgeschrieben wurde: Der allgemeine Vorwurf der gefühllosen Nachahmung der alten Kunst vereinigt sich mit der Kritik an einem bestimmten Bild eines an Vorbildern haftenden nazarenischen Malers, damit wird aus einem aphoristischen Fragment ein kunstkritisches. Daraus darf man zwei Schlüsse ziehen: 1. Unter den 150 Fragmenten gibt es mindestens zwei Stadien der Formulierung. Möglicherweise gab es noch weitere Blätter der früheren Fassung(en), die nach der Neufassung vernichtet wurden. Daß Friedrich an einigen Orten Wort- bzw. Satzteile doppelt schreibt, deutet auch an, daß diese Fehler beim Abschreiben eines früheren Manuskriptes entstanden sind. Eberlein, dem die Reihenfolge mehrerer Fassungen nicht klar war, ließ beim Herausgeben der wiederholten Fragmente nicht deren ältere Fassung weg, die nach seiner Ordnung vorn steht, sondern die neuere. Daher wurde vom Bilderpaar des Abendmahls, das erst

im neueren Stadium absichtlich gebildet worden war, bei Eberlein ein Pendant als 33. und das andere als 84. Fragment getrennt geordnet. Diese absichtliche Neuordnung der Fragmente bei Friedrich deutet darauf hin, daß die "Äußerung" kein Dokumentarbericht einer Kunstsammlung ist, d. h. kein Führer, der von Zimmer zu Zimmer die ausgestellten Gemälde beschreibt. Die nebeneinander geordneten Fragmente können sich auf die Gegenstände beziehen, die bei mehreren, sowohl zeitlich als auch räumlich voneinander unabhängigen Gelegenheiten gesehen wurden. 2. Friedrich scheint die kunstkritischen Fragmente von den aphoristischen zu unterscheiden und in der Gruppe 3 mit dem Blatt, das mit dem Titel "Äußerung ..." von seiner eigenen Hand versehen ist, aufgrund der älteren Fassung nur die kunstkritischen zusammenstellen zu wollen. Dann gehört die Gruppe 1 nicht zu jenen Fragmenten, die eigentlich unter dem Titel "Äußerung" gesammelt werden sollen. In dieser Perspektive müßten auch die Gruppen 6' und 8, die die beiden Arten der Fragmente enthalten, vor der eigentlichen "Äußerung" entstanden sein.

Von den rein kunstkritischen Gruppen unterscheidet sich auch die Gruppe 9, die keine konkreten Kunstwerke bzw. Künstler behandelt. Sie enthält nur die Aphorismen, die sich auf keine in einer Sammlung ausgestellten Gemälde beziehen. Das 37. Fragment klingt zwar in der Edition Eberleins ("Wie mancher hat er nur Augen Fehler zu sehen, nicht Schönheiten erkennen ..."), als ob es um eine bestimmte Person ginge. Im Originaltext steht aber dieses "er" nicht, d. h. es handelt sich hier nicht um einen Vergleich (Auch dieser Mensch erkennt nur Fehler wie viele andere), sondern um einen Ausruf (Es ist beklagenswert, daß so viele Menschen nur Fehler erkennen). Dieses Fragment bezieht sich also nicht auf einen bestimmten Maler, sondern weist auf den Trend der Zeit im allgemeinen hin. Der Scharfsinn des Bonmots wird in dieser aphoristischen Gruppe durch die allgemeine Art der Behandlung sowie durch ihre besondere Kürze betont: Die Grundzüge des Gedankens von Friedrich, die auch in den anderen Fragmenten immer wieder erscheinen, werden hier oft nur mit drei, vier Zeilen ausgedrückt.

Die Gruppe 10 und 11 bestehen dagegen je aus einem einzigen langen Absatz. Mit der Gruppe 9 haben sie gemeinsam, daß sich

Tabelle 1

Gruppe	Seitennummer des Heftes	Nummer der Frag- mente nach der Ordnung Eberleins (a - f nicht bei Eberlein) (21)	Papier Wasserzeichen Dic
1	13 - 14	28 - 33, (30 = e, 31 $\rightleftharpoons$ 8, 32 $\rightarrow$ 3, 33 $\rightleftharpoons$ b)	"KÖNIGSTEIN" dün halbiertes Blatt
2	57 - 60	98 - 102	Sächs. Wappen mit Krone und Gewand dic
	93 - 96, 97 - 100 (vom Künstler verbunden)	148 - 154	" "
2'	81 - 84	129 - 137	" "
3	1 - 4	1 - 8 (3 $\leftarrow$ 32, 31 $\rightleftharpoons$ 8)	Krone dü
	5 - 8	9 - 13, a, 14	" "
	45 - 48	82 - 83, b($\rightleftharpoons$ 33), 84 - 88, c, d, 89 - 90	" "
	53 - 56	92 - 93, e(= 30), 94 - 97	" "
4	65 - 68	108 - 112	" "
	69 - 72	113 - 119	" "
	85 - 88	138 - 141	" "
5	27 - 30	62 - 72	"CFAF" (22) dün
	31 - 34	73 - 76	" "
	35 - 38	77 - 79	" "
	77 - 80	125 - 128	" "
6	19 - 22	52 - 56	" dic
	89 - 92	142 - 147	" "

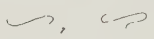
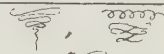
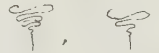
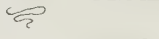
	Handschrift	Endschnörkel	Umschreibung	Länge des Fragmentes	Inhalt
1 t			+++	k	Kritik der konkreten Kunstwerke und Aphorismen
k	größerer Zeilenabstand		++	m	Kritik der konkreten Kunstwerke
	mit größerem Zeilenabstand und flüchtig		+++	l (2 x k)	
	"		++	k - m	" (vom Maler X)
nn	sorgfältig		+	k - m	Kritik der konkreten Kunstwerke
	"		kaum	k (1x1)	
	"		-	k - m	
	"		+	k (2x1)	
	"		++	m - l	"
	"		-	m - l	
	"		+	(2 x k) m - l	
	"		+	k - m	"
	"		-	m - l	
	"		+	k, m, l+	
	"		+	k, m, l	
	sorgfältig		++	l (1xk)	"
	sorgfältig u. mit größerem Zeilenabstand		+	k (2x1)	

Tabelle 2

6'	23 - 26	57 - 61 (danach mehr als eine Seite leer)	"CFAF" dick
7	61 - 64	103 - 107	Krone mittlere Dicke
7'	73 - 76	120 - 124	" "
8	9 - 12	18 - 25, 15 - 17, 26 - 27	" dick
9	15 - 18	34 - 51	Sächs. Wappen dünn mit Krone und Löwen "KÖNIGSTEIN"
10	41 - 44	81 (danach mehr als 3/4 Seite leer)	" dick
11	49 - 52	91	"AS"
12	39 - 40	80 (danach mehr als eine Seite leer)	"S" (?) halbiertes Bl blaugraufarbi

e	quer geschrieben		-	k+	Kritik der konkreten Kunstwerke und Aphorismen
re	sorgfältig u. mit größerem Zeilenabstand		+++	l (2xk)	Kritik der konkreten Kunstwerke
	größerer Zeilenabstand		-	m	"
	quer geschrieben		-	k	Kritik der konkreten Kunstwerke und Aphorismen (18 - 23)
			+++	k+	Aphorismen
			++	l+	Kritik der Kunstakademie
			++	l+	Kritik der italienischen Ideallandschaft
att g			+++	m (unvollendet)	Briefkonzept

k+: sehr kurz
 k: kurz
 m: mittlere Länge
 l: lang
 l+: sehr lang

ihre Äußerung mit keinem bestimmten Kunstwerk bzw. Künstler verbindet. Das 81. Fragment der Gruppe 10 gibt das negative Urteil über die Erziehung der Künstler im Schulsystem wieder; das 91. der Gruppe 11 tadelt die Landschaftsmalerei in der Art Kochs. Hier erklärt Friedrich relativ ausführlich die Gründe, warum er die Akademie oder die deutsch-römische Landschaft ablehnen muß (23). Im Vergleich zu den anderen stellen diese beiden Fragmente selbständige Aufsätze dar.

Das 80. Fragment, das gleichfalls allein eine Gruppe bildet, behandelt zwar ein bestimmtes Gemälde, muß aber ebenfalls von den kunstkritischen Fragmenten über die ausgestellten Bilder getrennt werden. Es ist das oben erwähnte, unvollendete Briefkonzept, in dem Friedrich sein eigenes, unvollendetes Bild deutet, wobei er das Werk nicht als das einer dritten Person tarnt, wie er es in anderen Fragmenten tut.

Der Titel "Äußerung ..." kann daher wahrscheinlich nur für die rein kunstkritischen Gruppen 2 bis 6, 7 und 7' (24) gelten. Es wird aber nicht klar, ob alle kunstkritischen Fragmentengruppen, besonders die grob geschriebenen, ohne weitere Bearbeitung zu der eigentlichen "Äußerung" gehören sollen, und ob das vorhandene Manuskript mit Umschreibungen, Ergänzungen und Schriftfehlern die endgültige Fassung darstellen soll. Wir können aber darauf hinweisen, daß die bisher als eine Kollektion unter dem Titel "Äußerung ..." behandelten Fragmente kein einheitliches, geschlossenes Ganzes bilden, sondern daß sie in einige Gruppen geteilt werden können, wobei nur ein Teil dem Titel entspricht, und daß Friedrich dabei war, seine kunstkritischen Fragmente unter diesem Titel zusammenzustellen. Es scheint, daß alle noch verbessert werden sollten. Die sorgfältig zu Papier gebrachten, wenig umgeschriebenen Gruppen 4 und 5 wurden jedoch wohl bereits einmal ausgefeilt, und die Gruppe 3 ist offenbar mindestens eine zweite Fassung. Sie können daher endgültige Reinschriften sein. Daraus ist zu schließen, daß Friedrich nicht konzeptlos niederschrieb, was ihm gerade so einfiel, sondern daß er sich gelegentlich mit Ironie, aber im Grunde ernst mit der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzte. Er wollte sie teils als Äußerung beim Besuch einer Gemäldeausstellung sogar

etwas dramatisch vergegenwärtigen. Dabei bedeutet ihre Darstellungsform - Fragmentekollektion - keine bloßen Aufzeichnungen, sondern Friedrich wählte sie bewußt.

2. Datierung

Eberlein datierte die "Äußerung"-Fragmente - ohne Gründe dafür zu nennen - um 1830 (25). Eine genauere Untersuchung der einzelnen Fragmente bestätigt diese Datierung. Einige kritische Äußerungen, die man mit realen Gegenständen identifizieren kann, sind nämlich, wie ich unten zeigen werde, einzelnen Bildern gewidmet, die man gegen 1830 in Dresden sehen konnte, bzw. einigen Künstlern, die damals dort tätig waren: Zwei Fragmente der Gruppe 2 verbinden sich mit den 1829 ausgestellten Gemälden, eines der Gruppe 3 - der Hauptgruppe mit dem betitelten Blatt - mit einem von 1830 und eins der Gruppe 7' mit einem von 1831/32. Eines (oder zwei) der Gruppe 4 scheint eine Kritik über Friedrich von 1833 zu reflektieren. Zwar ist es nicht genau identifizierbar, aber wahrscheinlich entspricht je ein Fragment der Gruppe 2 und 3 den Gegenständen von 1830, 5 und 6 den von 1829 oder 1833. Die kunstkritischen Fragmente sind also zwischen Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre zu datieren. Die aphoristischen Fragmente und zwei Aufsätze stammen wegen ihrer engen inhaltlichen sowie formalen Gemeinsamkeit mit den oberen wahrscheinlich aus derselben Zeit.

Das Briefkonzept aber entstand wohl etwas später. Es gehört offenbar weder zu den kunstkritischen noch zu den aphoristischen Fragmenten. Hier kommt "das in meinem letzten Brief erwähnte Bild" (26) zur Sprache. Sein Äußeres ähnelt jedoch eher dem der Fragmente als dem der sonstigen Briefe Friedrichs. Es ist nicht auf einem gewöhnlichen dünnen Briefpapier, sondern wie bei offiziellen Schriftstücken auf einem dickeren Zeichenpapier geschrieben, und das rechte Drittel des Blattes bleibt offen. Darüber hinaus hat es weder Datum noch Adresse. Wenn es sich um einen Brief handelt, ist das Blatt schon von Anfang an als Konzept bestimmt gewesen, das später erneut ins Reine geschrieben werden sollte. Friedrich pflegte aber an seine

Freunde und Verwandten ohne Konzept und gelegentlich sogar recht unordentlich zu schreiben. In einem Brief an Köthe bekennt er selber, er schicke ihm diesen, ohne ihn nochmals durchzulesen (27). Der Brief muß daher ein besonderer gewesen sein. Die Möglichkeit, daß Friedrich den Plan gehabt hätte, in Form von Briefen die Kunst zu behandeln, wie es Schiller, Hagedorn, Carus u. a. getan hatten, darf man aber ausschließen, weil es keine weiteren Belege dafür gibt. Wahrscheinlich wurde der Brief zu einem offiziellen Zweck bzw. an eine Person von hoher gesellschaftlicher Stellung konzipiert, der Friedrich seine Werke erklären wollte oder mußte.

Die Vermutung Carus', daß dieses Konzept die letzte Niederschrift des Künstlers gewesen sei (28), läßt sich widerlegen. Wir wissen, daß Friedrich im Herbst 1835 und auch 1836 noch mehrere Briefe an Djukowski und andere schrieb, während die Ausführung des in diesem Konzept behandelten Gemäldes - des bereits angefangenen und sogar größten aller seiner Werke - nach seinem ersten Schlaganfall vom 26. 6. 1835 kaum möglich gewesen wäre. Börsch-Supan hat es mit Recht mit einem im Nachlaß befindlich gewesenen, unvollendeten und im Stadium der Untermalung gebliebenen Gemälde identifiziert (29). Hieraus schließt er, daß Friedrich in der ersten Hälfte des Jahres 1835 bereits mit der Arbeit angefangen haben muß. Man kann daher auch die Entstehung des Konzepts auf die Zeit kurz vor dem Unglück festsetzen. Vermutlich, da die Vervollendung des Gemäldes unmöglich wurde, erhielt sich das Konzept unfertig, aber unvernichtet in den Papieren des Malers.

Der unbekannte Adressat des Briefes, mit dem Friedrich um 1835 öfters korrespondierte, sich für seine Arbeit interessierte und auch eine höhere Stellung hatte, war sehr wahrscheinlich Wassili Andrejewitsch Djukowski. Diesem russischen Dichter und Staatsrat berichtete und erklärte Friedrich oft ungewöhnlich ausführlich seine eigenen Werke, wie seine in Leningrad befindlichen Briefe an ihn von 1830 und 1835 zeigen. Diese sind sorgfältig ins Reine geschrieben worden (30).

Im Folgenden werde ich das Briefkonzept bei der Behandlung der "Äußerung"-Fragmente nicht mehr heranziehen.

3. Kunst in Dresden um 1830 - Hintergrund der "Äußerung"-Fragmente

Bevor wir auf einzelne Gegenstände der Kritik Friedrichs eingehen, soll zunächst die allgemeine Situation der Malerei in Dresden zu dieser Zeit erwähnt werden, unter der die "Äußerung"-Fragmente entstanden. Im Mittelpunkt stehen die für die Fragmente wichtigsten beiden Gattungen: Historien- und Landschaftsmalerei.

Die Jahre um 1830 sind in der Kunst der Elbestadt - und in Deutschland überhaupt - eine Zeit des Generationswechsels: Die Blüte des Klassizismus und der spekulativ-subjektiven Frühromantik war schon fast vorbei; Friedrichs Kunst selbst, die einst Aufsehen erregt hatte, lenkte allmählich nicht mehr die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Die neue Tendenz war im Bereich der Historienmalerei das Nazarenertum, das von den in Rom ausgebildeten sächsischen Künstlern eingeführt wurde und bis zum Triumph der Düsseldorfer Schule in Dresden einflußreich blieb. In der Landschaftsmalerei tauchten zwei neue Auffassungen der Natur auf: Einerseits die ideale Landschaft in der Art Kochs, die von den Spätromantikern um Ludwig Richter volkstümlich gemildert werden sollte, andererseits der Naturalismus mit mehr Sachlichkeit vor allem bei den Schülern Dahls. Nicht wenige dieser jungen Landschaftsmaler ließen sich auch in Italien ausbilden. Auf diese neuen Tendenzen, die hauptsächlich von den um die Jahrhundertwende geborenen Künstlern ausgingen, reagierte Friedrich in seinen Fragmenten scharf, am Ende auch auf den Wechsel des Geschmacks selbst.

Auch die Kunstakademie muß hier erwähnt werden. Wie alle anderen selbstbewußten Künstler seiner Zeit wandte sich auch Friedrich kritisch gegen ihr schablonenhaftes Lehrsystem.

Historien- und religiöse Malerei

a. Nazarener

Die jungen Künstler, die am Anfang der zwanziger Jahre nach Rom strömten und dort mit dem Kreis der Nazarener und Joseph Anton Koch verkehrten, kamen in der zweiten Hälfte des Jahrzehntes nacheinander nach Dresden zurück. Unter ihnen war auch Gustav Heinrich Naeke (1786 - 1835), der 1825 an der Akademie einen Ruf als Professor erhielt (31). Da die römischen Stipendiaten der Akademie verpflichtet waren, jedes Jahr eine ihrer Arbeiten zur Akademie-Ausstellung zu schicken, und da der Leipziger Sammler Johann Gottlob Quandt schon vor 1820 von den in Italien wohnenden jungen deutschen Künstlern nicht wenige Werke anzukaufen begonnen hatte, war die nazarenische Bewegung in Sachsen nicht völlig unbekannt. Bereits 1820 wurde Carl Vogel von Vogelstein (1788 - 1868) Professor an der Dresdner Akademie, der in den dreißiger Jahren durch seine Fresken für das Schloß Pillnitz diese neue Richtung propagieren sollte. Durch die Berufung Naekes stieg der Einfluß des Nazarenertums in Dresden. Der aus Rom Zurückgekehrte brachte sein im Auftrag Quandts begonnenes, noch unvollendetes Gemälde "Die Almosen spendende Heilige Elisabeth im Hofe der Wartburg" (32) mit. Es übte nicht nur auf den Auftraggeber, sondern auch auf den Dresdner Kunstfreund Karl Förster einen tiefen Eindruck aus, als dieser im Juni 1825 das Atelier des Künstlers besuchte: "Fürwahr ein herrliches Gemälde! Ich kann wohl sagen, daß mich noch kein neueres Bild so ergriffen, so gerührt hat, als dieses reine Werk ... Mag manches Einzelne vollendeter sein können, der Eindruck des Ganzen ist tief und bleibend" (33). Mit mehr Distanz betrachtete es aber Friedrich Wasmann, der später fast impressionistische Landschaften und nicht mehr idealistische Porträts malen sollte. Er erkannte, daß das Neue des Bildes nicht in seinem Kolorit bestand, das "etwas matt und bunt ... aussah," sondern in der soliden und konkret durchgeführten Charakteristik mittels strenger Komposition und Zeichnung, "die mehr auf den Geist als auf das sinnliche Auge zu wirken geeignet war" (34).

"Mängel" nannte er die Züge des Bildes, aber nicht wie Friedrich wegen ihrer anachronistischen und heteronomen Nachahmung des vergangenen Stils, sondern vom Standpunkt des Naturalismus aus. Dieses Hauptwerk Naekes wurde nach der Vollendung im Haus Quandts in Dresden öffentlich aufgestellt und führte das Publikum der Stadt zur nazarenischen Malerei mit ihrer Vorherrschaft der Idee, mit ihren harten Linien sowie ihrer Hingabe an die alten Meister. In der Quandtschen Sammlung befanden sich außerdem bereits 1824 ein paar Bilder bekannter Nazarener in Rom - wenn nicht ihre Hauptwerke -: "das Rosenwunder des heiligen Franziskus" von Overbeck (Karton), "Judith" von Philipp Veit und eine Madonna in der Landschaft von Julius Schnorr von Carolsfeld (35).

Im folgenden Jahr nach der Berufung Naekes kam Carl Gottlieb Peschel (1798 - 1879), der sich in Rom auch mit dem Overbeck-Kreis befreundete, in die Heimat zurück. Er wurde zwar erst 1837 zum Lehrer der Akademie ernannt, aber seine religiösen Kompositionen, die zuweilen unmittelbar von Raffael oder von Overbeck abgeleitet waren, sowie seine Buchillustration unter dem Einfluß Dürers fanden in Dresden Anerkennung. Auch die großen Aufträge zur Wandmalerei wurden ihm gegeben: Er dekorierte 1827 die Villa von Villers in der Dresdner Neustadt, in den dreißiger Jahren das "Römische Haus" von Härtel in Leipzig, das Schloß Pillnitz (zusammen mit Vogel von Vogelstein), die Schloßkapelle Dresden und schließlich das neugebaute Schloßchen von Quandt in Dittersbach (36). Durch diese großen Arbeiten wurde er in Dresden einer der gesuchtesten Künstler des vornehmenden Stils dieser Zeit.

August Richter (1801 - 1837), der 1829 mit seinem aus Rom geschickten Gemälde "Findung Moses" in Dresden Aufmerksamkeit erregte (37), befand sich auf demselben Weg, als er 1830 eine Lehrerstelle an der Dresdner Akademie bekam. Er hatte nämlich während seines Aufenthaltes in München unter Cornelius und in Rom beim Overbeck-Kreis die nazarenischen Vorstellungen übernommen. Als außerordentlicher Professor schuf er religiöse Bilder in dieser Richtung mit Sujets aus dem Alten Testament, bis er sich um 1835 plötzlich vom Nazarenertum total abwendete (38). Daß seine eigent-

liche Neigung nicht mit dem Ideal der Nazarener übereinstimmte, darauf wies Friedrich, wie wir sehen werden, in seiner Kritik hin.

Außer diesen vier Künstlern, die in der Akademie eine Stelle fanden, propagierten auch Gustav Adolf Henning (1797 - 1869) und Adolf Gottlieb Zimmermann (1797 - 1859), die nach ihrem Aufenthalt in Italien vorübergehend in Dresden tätig waren, um 1830 die neue Kunstrichtung. Die Tatsache, daß fast alle religiösen Bilder, die der Sächsische Kunstverein zwischen 1828 und 1836 ankaufte, von der Hand der Nazarener - unter anderem von August Richter und Peschel - stammen (39), beweist, daß sie damals in dieser Gattung eine vorherrschende Stelle besaßen.

Auf der anderen Seite gab es jedoch auch eine Stimme, die vor der blinden Nachahmung warnt. Böttiger schreibt 1827 über Zimmermanns "Anbetung der Hirten", in ihr sei "die Nachahmung jenes alterthümlichen harten Styls auch in den grellabstechenden Farbentönen unverkennbar. Am gefährlichsten wird diese Nachahmung, wenn offenbare Verzeichnung und Mangel an früh erworbener Correctheit dabei hervortritt. Unsere Kunstjünger ... eilen oft völlig unvorbereitet nach Italien ... Auf den vaterländischen Vorbereitanstalten hätten sie noch bei erfahrenen Meistern etwas hierzu lernen können" (40). Böttiger erkennt hier deutlich die Gefahr der im Namen der alten Meister gerechtfertigten technischen Unkorrektheit, die Förster bei Naeke des rührenden Eindrucks wegen übersah.

Das Nazarenertum hatte eine andere, größere Problematik in sich: War es möglich, durch die Wiederherstellung des vergangenen Stils auch dessen einstige religiös-gesellschaftliche Funktion wieder ins Leben zu rufen? Wie weit konnte man im Rahmen der dogmatischen Muster die Ausdrucksform entfalten, die der Forderung der modernen Gesellschaft wirklich entsprach? Diese Frage konnten die Nazarener - und besonders die Dresdner Nazarener, die alle nur von zweitrangigem Talent waren - nicht richtig beantworten. Auch Naeke, der einen so großen Eindruck auf Förster

machte, gehörte "durchaus nicht (zu) den ersten Namen" dieser Kunstrichtung (41). Trotz ihres scheinbaren Triumphes konnten sie die Grenze ihrer schon dogmatisierten Formsprache nicht überwinden, wie es der Düsseldorfer Schule gelingen sollte.

Ein markantes Beispiel dafür ist Peschel. Seine großen Gemälde wurden von 1828 bis 1833 jedes Jahr vom Sächsischen Kunstverein, d. h. von der Mehrheit der Vertreter des damaligen bürgerlichen Geschmacks aufgenommen (42). Seine Abhängigkeit von den anderen Meistern und der Mangel an eigener Schöpferkraft sind aber unverkennbar. So z. B. sind seine "Süße Mutter der Liebe" von 1830 und "Grablegung Christi" von 1832 beide fast wörtliche Kopien nach Raffaels "Madonna del Cardellino" und "Grablegung". "Stephanus vor den Hohenpriestern" von 1833 ist eine Zusammenstellung verschiedener Figuren aus Raffaels "Disputà", dessen "Schule von Athen" oder dessen vatikanischen Bildteppichen. Das 1831 angekaufte Bild "Joseph wird von seinen Brüdern verkauft" ist eine Variante des dasselbe Sujet darstellenden Freskogemäldes von Overbeck für die Casa Bartholdy. Seine Folge von Federzeichnungen zum Buch Tobias, die er für den Leipziger Verleger C. G. Börner herstellte, sollen nach Ludwig Richter von Holzschnitten Dürers in der Quandtschen Sammlung angeregt gewesen sein (43). Peschel schuf daneben zwar auch liebenswürdige Bilder wie "Rebecca und Elieser" von 1827 (angekauft 1828), aber seine Leistung im allgemeinen war, mit einem Ausdruck Friedrichs, keine Nachbildung der Vorbilder, sondern eher eine geistlose Nachahmung.

b. Düsseldorfer Schule

Die Nazarener in Dresden wurden bald durch die Düsseldorfer Schule übertroffen. Hier erwähnen wir auch diese neue Schule, weil einige Gelehrte in den "Äußerung"-Fragmenten Friedrichs Reaktionen darauf vermuten (44). Der Vergleich der Friedrichschen Kunst mit der von Carl Friedrich Lessing (1808 - 1880) war zwar bereits in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre in den Zeitschriften *a u ß e r h a l b* Dresdens zu finden (45). Aber erst 1836 wurde die Düsseldorfer Schule in der Elbestadt weit und breit bekannt. Der direkte Anlaß

war ein Brief von einem Künstler in Düsseldorf an Carus, den damaligen Vorsitzenden des Sächsischen Kunstvereins, "in dem er den Kunstverein auffordert, die Beziehungen zur Düsseldorfer Schule, von deren Existenz trotz ihrer Bedeutung das Dresdner Publikum so gut wie nichts weiß, enger zu gestalten" (46). Angeregt dadurch bat der Kunstverein die Düsseldorfer Akademie um die Einsendung der Bilder zu den Dresdner Kunstausstellungen. "Alle diejenigen Künstler, die etwas Vorzügliches leisten, (haben) ... gar kein Interesse ..., etwas an fremde Ausstellung zu senden", antwortete Wilhelm von Schadow, Direktor der Akademie, herablassend (47); doch wurde im Dezember 1836 die erste Ausstellung der Düsseldorfer Schule in Dresden verwirklicht und feierte große Triumphe. "Es ist keine Frage, daß seit Langem nichts so bedeutend, ja erschütternd auf das, was man in Dresden Kunstleben nennen kann, eingewirkt hat, als diese Ausstellung!" schrieb Carus enthusiastisch, der in den Bildern von Eduard Julius Friedrich Bendemann (1811 - 1889) und Lessing die Erfüllung der Bedingungen neuer Historienmalerei gefunden zu haben glaubte: Vergegenwärtigung von Szenen aus dem "Menschheitsleben", die auf lebendigen Geschichtserkenntnissen sowie wissenschaftlichen, breiten Kenntnissen in der Kunstgeschichte beruhe und dem hochentwickelten, höheren Geist der modernen Zeit entspreche (48). Tatsächlich wußte diese neue Schule gut, mit sicherer Pinselführung und natürlicher Farbgebung die Szenen, die oft aus der nationalen Geschichte übernommen wurden, dramatisch und völlig realistisch auf den riesigen Bildflächen darzustellen. Sie wurde daher vom aufsteigenden Bürgertum begrüßt. Schon 1837 wurde Bendemann, anschließend auch Julius Benno Hübner (1806 - 1882) von Düsseldorf nach Dresden berufen; unter ihrer Leitung wurde die Dresdner Akademie neu organisiert. In den vierziger Jahren fixierten sich in Dresden die "Zweige der Düsseldorfer Schule" (49), obwohl es auch diejenigen gab, die wie Wilhelm von Kugelgen in ihr eine lästige Maschinerie sahen, die nur "die tote Form der Natur zurückzuspiegeln" versuchte (50). Diese Aufregung über die Düsseldorfer Schule in Dresden ereignete sich nach dem ersten Schlaganfall Friedrichs; in den "Äußerung"-Fragmenten kam sie anscheinend nicht zur Sprache.

Landschaftsmalerei

a. Friedrich

Der Autor der "Äußerung"-Fragmente galt zu dieser Zeit neben Dahl noch als einer der bedeutenden Landschaftsmaler Dresdens. Seine Kunst entfaltete sich im reifen Spätstil: Seit den zwanziger Jahren wurde der Gegensatz einzelner Körper im Bildraum gemildert, bis sich ein einheitlicher Raum bildete. Bemerkenswert ist auch die Farb-und-Licht-Behandlung, die Anfang der dreißiger Jahre ihren Aufschwung fand. Die Dämmerung des transparenten Morgen-und-Abendhimmels hat jene sinnliche Schönheit, die nicht durch die grelle Buntheit eines Deutsch-Römers, sondern - dem einheitlichen Bildraum entsprechend - durch die Darstellung des alles harmonisch vereinigenden Lichtes hervorgebracht ist. In den nächtlichen Meerstücken dagegen wird der wolkige Himmel immer dunkler und schwerer. Im allgemeinen entspannt sich die streng geometrische Komposition in eine lockere; der Beschauer wird daher in die symbolische Welt eher eingeladen als eingezwängt (51).

Im Zusammenhang mit den "Äußerung"-Fragmenten müssen wir unsere Aufmerksamkeit mehr auf die zeitgenössische Kritik an Friedrichs Malerei lenken als auf die stilistische Entwicklung seiner Kunst selbst. Bereits 1825, als ihm die Professur der Dresdner Akademie verweigert wurde, schrieb Friedrich, er ziehe sich "durch gemachte bittere Erfahrungen" in sich selbst zurück (52); dies war ein Anzeichen für die zunehmende Schwermut seines Lebensabends. Parallel damit verblasste um 1830 der Einfluß seiner Werke auf das Publikum, das biedermeierliche Gemütlichkeit und Sachlichkeit immer mehr vorzog. Der Dresdner Kunstkritiker und Archäologe Böttiger blieb ihm jedoch noch immer freundlich gesinnt (53). Die Kritiken aus Wien waren zwar kurz, aber positiv (54). Die Berliner Kritiker dagegen eröffneten zu dieser Zeit unverhohlene Angriffe gegen Friedrich. 1829 charakterisierte Toelken in Schorns Kunst-Blatt auf drei Seiten ein im gleichen Jahr in Berlin ausgestelltes großes Gemälde Friedrichs, "Das Innere einer Kirchenruine"

(BS 379), als Abirrung von der Malerei. Er behauptete, daß der Meister auf Kosten von malerischer Anmut und Genauigkeit im Einzelnen rein Gedankliches ausdrücken wolle:

"Immer wird Vernachlässigung des Einzelnen davon eine nothwendige Folge seyn, weil die äussere Ausführung den verlangten Eindruck zu schwächen droht, eine völlige Harmonie also unerreichbar bleibt. Die Kunst nimmt einen hieroglyphischen Charakter an ... Das Höchste, was auf diesem Wege zu erreichen bleibt, sind sinnvolle Skizzen; was darüber hinaus geht, erscheint als überflüssig, indem die Kunst einem ihr fremden Zwecke dient, oder das trotz dem ausgeführte sorgfältige Werk erliegt seiner eigenen Prägnanz."

Darüber hinaus spottete Toelken, daß die Grösse des Bildes ein Bluff sei:

"Selbst die Grösse des Bildes scheint nur aus der Anforderung hervorgegangen, die Grösse des Eindruckes nicht durch Kleinheit der Dimension zu schwächen und jeden Schein des Niedlichen zu vermeiden." (55)

Vier Jahre später wandte sich Schöll, auch aus Berlin, scharf gegen Friedrichs "mystische Abstraktion". Er begründete seine Kritik mit der These, daß uns die Natur durch ihre lebendige Erscheinung "außer uns und um uns" befriedige. Wenn Friedrich "fixe Gedanken und schematische Einbildungen" ins Bild mitbringe, sei es der Beweis des "menschlichen Hochmuths, welcher die Natur, die in sich symbolisch, selbstgenügend in ihrer eigenen göttlichen Bedeutung ist, zum bloßen Zeichen und Buchstaben für individualisierte, menschliche Gemüthszustände erniedrigen will." (56)

Durch solche Kritiken scheint Friedrich schwer getroffen worden zu sein. In den "Äußerung"-Fragmenten will er diese beiden

Meinungen, die ihn namentlich angreifen und anstelle seiner "falschen" Richtung die malerische Anmut oder die Wiedergabe der Wirklichkeit als Zweck der Landschaftsmalerei setzen, widerlegen.

Die darauf folgenden Kritiken - drei wegen der Berliner Akademie-Ausstellung von 1834 (57), eine von Schnaase im selben Jahr (58) sowie eine aus Hannover von 1835 (59) - erkennen zwar die historische Bedeutung der Kunst Friedrichs als Vertreter einer Entwicklungsstufe in der Landschaftsmalerei, halten sie aber bereits klar für Vergangenheit, die von der jüngeren Generation, u.a. von Lessing schon übertroffen worden sei. In Dresden war die Düsseldorfer Landschaftsmalerei um 1830 noch kaum bekannt; auch als sie ausgestellt wurde, war z. B. Carus von ihr nicht so begeistert wie von der Historienmalerei derselben Schule (60). Aber die junge Generation tauchte auch hier, unabhängig von der Düsseldorfer Schule, auf: Ludwig Richter, Oehme, Crola, Leybold u. a. arbeiteten um 1830 als vielversprechende Künstler bereits aktiv und selbständig.

b. Heroische Landschaft

Einige italienische (oder griechische) Ideallandschaften der "Deutsch-Römer", die nicht in Dresden tätig waren, konnte das Dresdner Publikum in der Sammlung Quandts und auf der Jahresausstellung der Akademie sehen (61). Quandt besaß bereits vor 1824 zwei Catel, einen Rohden, einen Steinkopf und einen Ferdinand Olivier, der zwar kein Deutsch-Römer aber mit dem Kreis eng verbunden war (62). Später bekam er noch einen Olivier und nach Friedrichs Tod auch zwei Werke von Koch (63). Auf der Akademie-Ausstellung lenkten bereits 1822 einige aus Rom geschickte italienische Landschaften die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich: die Bilder von Reinhold, Götzloff, Klein, Catel, Robert und Rebell (64). In den zwanziger und dreißiger Jahren wurden zwar unregelmäßig und nicht sehr viele, aber nicht geringe Werke von Catel, Rohden und Koch bei diesen Gelegenheiten zur Schau gestellt (65).

Die Landschaften der Deutsch-Römer hatten eine gemeinsame Charakteristik, nämlich die "mit niederländischem Fleiß" oder mit "alt-deutscher" Strenge (66) ausgeführte Genauigkeit der Linien. Ludwig Richter berichtete, wie die jungen deutschen Maler in Rom gegen die malerisch-lockere Pinselführung der Franzosen mit möglichst spitzem Bleistift "die Umrisse bis ins feinste Detail fest, bestimmt zu umziehen" versuchten (67). Solche alle Einzelheiten ausführlich darstellenden Linien und die bunte, lokale Farbgebung lassen ihre italienischen Landschaften nicht selten etwas starr aussehen. Darüber hinaus stellten sie in ihrem heroisch großen Bildraum reich variierte Motive wie Berg, Ebene, Wasser, Bäume, Pflanze, Stadt usw. zusammen.

Als anschauliches Beispiel sei hier das Bild Rohdens in der Sammlung Quandts aufgegriffen (68). Es wurde 1820 im Auftrag des Sammlers angefangen. Dieser bestellte bei dem Künstler "eine ideale Landschaft, (die) die Pracht des Südens" (69) oder die "italienische Vegetation und den unterscheidenden Charakter der Landschaft Italiens" (70) darstellen sollte. (Ihr Pendant, "Die Natur des Nordens", wurde 1822 von Friedrich auch im Auftrag Quandts geschaffen (BS 295).) Das Gemälde wurde erst 1822 vollendet und im Mai des Jahres in Rom, im Sommer auf der Dresdner und im September auf der Berliner Akademie-Ausstellung ausgestellt (71). Wie ausführlich seine Einzelmotive, unter anderem - dem Wunsch des Auftraggebers entsprechend - die Vegetation dargestellt wurden, beweisen eine kompositionell mit dem verschollenen Gemälde eng verbundene Sepiazeichnung von 1818 (72) und die zeitgenössischen Beschreibungen. Hier soll eine der letzteren zitiert werden:

"Rohdens große Landschaft ... (zeigt) Rechts eine dicht verwachsene Felswand, links eine Gruppe Bäume, in der Mitte die Aussicht nach der römischen Campagna und dem Gebirge. In der Felsenhöhle hat ein Eremit seine Wohnung und ist eben beschäftigt einen Pilger zu bewirthen. Unser Künstler beabsichtigte, besonders in den Pflanzen die südliche Natur in ihrer reichsten Fülle zu zeigen und sie mit der größten Treue darzustellen; so wächst hier auf dem Felsen der Oelbaum,

die Pinie, die Steineiche, die Cypresse und viele andere südliche Bäume und Gesträuche mehr, deren Ranken und Wurzelwerk sich wunderbar mit dem Gesteine verschlingen; um die Wohnung steht die Palme und der Feigenbaum, Stechpalmen, Aloen und indische Feigen; es blüht der Oleander und die Granate, und an den Orangenbäumen hängen lustig die goldnen Früchte. Die Anordnung des Ganzen, so wie auch die Haltung sind sehr gelungen; die Farbe ist angenehm und wahr; die Ausführung aber so, daß es in solch großer Ausdehnung beynahe an das Unglaubliche gränzt." (73)

Der Auftraggeber war mit diesem außerordentlichen Bild sehr zufrieden (74).

Eine Episode, die bezeichnend dafür ist, wie die "schattenhafte, leblose, maniervolle Gemälde" herstellende alte Generation auf diese "große, bewunderungswürdig ausgeführte Landschaft von Rhoden (sic) im Besitz des Herrn von Quandt" reagierte, teilt wieder Richter in seinen Erinnerungen mit. Als das Bild 1822 mit den anderen italienischen Landschaften auf der Akademie-Ausstellung ausgestellt wurde, erregte es großes Aufsehen. Der alte Professor Johann Christian Klengel (1751 - 1824), der die Ausstellung selber nicht besuchen konnte, ließ sich durch seinen Schüler das Bild beschreiben.

"... als dieser ihm von den prachtvollen Gruppen immergrüner Eichen und Pinien erzählte, von den Büschen blühenden Oleanders, den mit Goldfrüchten beladenden Orangenbüschen, da rief der Alte erschrocken: 'Jetzt hören Sie auf, ich brauche nichts weiter zu hören!' Ein solches Eingehen auf die charakteristischen Einzelheiten der Pflanzenwelt war ihm ein Greuel, da sein 'Baumschlag' für den ganzen Linné ausreichen mußte." (75)

Die Kunstrichtung der italienischen Ideallandschaft wurde in Dresden vor allem von Richter selbst auf etwas gefälligere Weise eingeführt.

Ende 1826 kehrte Adrian Ludwig Richter (1803 - 1884) von Rom, wo er durch Kochs Kunst stark beeinflußt wurde, in die Heimat zurück. Die Jahre zwischen 1828 und 1835, während er als Zeichenlehrer der Porzellanmanufaktur in Meißen tätig war, sind als die Vorbereitungszeit zu seiner reifen späromantischen Landschaft in den vierziger Jahren zu bezeichnen. Wie für Friedrich so war auch für ihn die Natur die Offenbarung Gottes, die Menschenfigur im Bild keine Staffage mehr. In seinem römischen Tagebuch schreibt er, der Landschaftsmaler solle den Gegenstand nicht bloß körperlich wiedergeben, sondern groß und einfach behandeln, damit das Bild auf den Geist des Beschauers wirke (76). Den schlichten Realismus mochte er nicht akzeptieren. Seine milde, heitere Neigung aber lehnte die ernsten Gedankenbilder Friedrichs ab, die ihm kränzlich, schwermütig und vor allem künstlich erschienen. Nach seiner Meinung lag der Geist der Natur nicht in Überdinglichen, abstrakten Gedanken, sondern war gerade "in jeder Form und Farbe" lebendig zu erkennen. Die Landschaftsmalerei sollte also nicht durch die ins Bild "hineingezwungenen" Ideen, sondern wie Musik durch ihre eigenen Töne und Rhythmen auf das Gefühl wirken und den Geist "in einen weiten, schönen beseelten Raum" befreien (77). Die strengen Kompositionen Kochs hatten für diese musikalische Landschaftsidee "überhaupt viel Feuer, Leben, Geist, aber wenig Liebe, Gefühl und reine Natürlichkeit" (78). Er ahnte, daß sein Wunsch, die Natur und das Menschliche in seiner Landschaft harmonisch und gemütvoll zu vereinigen, im Volkstümlichen des Vaterlandes erfüllt würde (79). In der Meißner Zeit aber fand diese Ahnung noch nicht den richtigen Weg zur Verwirklichung. Das ferne Italien blieb für Richter immer noch die ideal schöne und großartige Natur. Trotz der verblassenden Erinnerungen malte er mit der unter den Deutsch-Römern gewonnenen, äußerst ausführlichen, scharfen Zeichnung und der Kochschen klaren Farbgebung wiederholt italienische Landschaften, die "oft hart in der Farbe und schablonenhaft im Aufbau" (80) wirken, bis er im Herbst 1834 in Böhmen die Schönheit der nordischen Natur entdeckte.

Hier sei noch ein anderes Talent erwähnt, das auch in Italien mit Koch Kontakt hatte, nämlich ein enger Freund Richters: Ernst Ferdinand Oehme (1797 - 1855). Auch er hatte eine musikalische

Natur (81). Während sich bei Richter diese Musikalität auf die genrehafte heitere Lieblichkeit richtete, war sie bei Oehme mit dem frühromantischen Themenkreis seines Lehrers Friedrich enger verbunden. "Er neigt sich zum Romantischen", bemerkte bereits 1820 ein Kunstkritiker, der zugleich die Grenze und das Wesen des jungen Künstlers begriff: "Es fehlt seiner Phantasie aber an Tiefe, er bleibt daher bey dem Sentimentalen stehen ... Hr. Oehme scheint einen sehr sanften, etwas schwärmerischen Charakter zu haben, und wenn er den rechten Weg findet, können seine Bilder sehr anziehend werden; er wird Elegien componieren" (82). In den Stimmungsbildern mit feinem Lyrismus kam seine Begabung vielmehr zur Geltung als in den erhabenen Gedankenbildern, mit denen er zuweilen rang, oder in den vedutenhaften Landschafts-porträts, in denen sich nicht selten eine peinliche, trockene Ausführung zeigte. Der zweijährige Aufenthalt in Italien, den sein unter starkem Einfluß Friedrichs geschaffenes Bild ermöglichte (83), übte auf das Wesen dieses sanften Romantikers keine entscheidende Wirkung aus. Sein Repertoire wurde zwar durch zahlreiche italienische und alpine Naturstudien bereichert; seine streng naturgetreue "altdeutsche" Zeichenweise, die er bereits als Kunstschüler zusammen mit August Heinrich zu üben angefangen hatte (84), wurde im Verkehr mit den Nazarenern weitergeführt; er studierte die heroische Komposition Kochs. Jedoch war er um 1830, als er als junger Hofmaler und talentierter Landschaftsmaler in Dresden Aufmerksamkeit auf sich lenkte (85), nicht mehr der Manier verhaftet, die er in Italien zu übernehmen versuchte. Die italienischen Ansichten bildeten nur noch einen Teil seiner Erzeugnisse und wurden sogar oft mit nordisch-romantischen Nuancen wie Morgen- oder Abenddämmerung, Mondschein, Ruine oder Kloster gefärbt. Außerdem wurden zu dieser Zeit verschiedenartige Bilder - große alpine Gebirgslandschaften, Dresdner Umgebungen mit idyllischen Staffagen, Friedrichsche Ideenbilder und topographisch treue Ansichten des Vaterlandes - von Oehmes Hand geschaffen (86).

c. Naturalistische Landschaft

Sachlicher und meist nicht weniger genau stellten die naturali-

stischen Landschaftsmaler um Johan Christian Clausen Dahl (1788 - 1857) ihre vorwiegend nordischen Gegenstände dar. Als Dahl 1818 zum ersten Mal seine große norwegische Landschaft ausstellte, erregte sie beim Dresdner Publikum mit ihrer "schlagenden Naturwahrheit" ein ungeheures Aufsehen (87). Die jungen Maler, die in der Akademie immer noch die "schablonenmäßigen Formen" der "gezackten Eichenmanier" und der "gerundeten Lindenmanier" (88) und dgl. einüben mußten, hörten darin "den Frühlingsodem einer neuen Zeit" und ahmten die frische Auffassung der Natur Dahls bewundernd nach. Um ihn sammelten sich sofort Kunstschüler, unter denen der obengenannte Oehme und Carl Wagner waren. Seit dem Auftreten Dahls nannte man ihn gern vereinfachend einen "Realisten", der dem "Idealisten" Friedrich gegenüberstehen solle. In Wirklichkeit war Dahl kein Realist im Sinne der Impressionisten. Aufgrund der Naturstudien "als Dichter" ein sogenanntes fertiges Atelierstück zu komponieren - und nicht selten nach einem Schema, das an die Holländer des 17. Jhs. erinnert -, war das letzte, wichtigste Stadium seines Arbeitsprozesses. Was Dahl komponierte, war jedoch ein organisch-natürlicher Bildraum. Er erkannte in Friedrichs flächenhafter Bildgestaltung eine Vernichtung des natürlichen Raumes und schrieb einmal, Friedrichs "Landschaften gleichen oft mehr Silhouetten-Schattenbildern" wie auf griechischen Vasen (89). Das spekulative Symbolbild seines Freundes, wozu auch diese Neigung zur Fläche - räumliche Abstraktion - gehörte, blieb ihm fremd, obwohl er in engem Verhältnis mit ihm, dessen Bilder er bewunderte, lebte, und in seinen Aphorismen viele beiden gemeinsame Gedanken niederschrieb (90).

Die Streitigkeiten mit der Dresdner Akademie von 1828 verraten das Selbstvertrauen dieses Leiters der jüngeren Landschaftsmalerei. Dahl erhielt im März des Jahres einen Ruf an die Kopenhagener Akademie als Nachfolger Lorentzens. Dadurch ermuntert forderte er von der Dresdner Akademie, an der er seit 1824 als außerordentlicher Professor tätig war, eine bemerkenswerte Gehaltserhöhung. Die Akademie bot ihm dann die ordentliche Professur der Landschaftsmalerei an, die seit dem Tod Klengels lange nicht besetzt war. Er lehnte sie aber ab und wagte es dabei

sogar seine der Akademie im Grunde entgegengesetzte Stellungnahme klarzumachen, so daß er beinahe entlassen worden wäre (91). Auch dieses Ereignis minderte aber seinen Ruhm als erstrangigen Landschaftsmaler Dresdens nicht. Wenn seine Farbe gelegentlich auch als matt beurteilt wurde (92), schuf er um 1830 doch seine reifen Landschaften mit den Motiven der Dresdner Umgebungen und Norwegens, wozu mehr als zweihunderte Naturstudien dienten, die er 1826 bei seiner großen Norwegenreise gezeichnet hatte (93).

Den Naturalismus bei Dahl erkannte man oft in seiner bis in kleinste Einzelheiten nichts vernachlässigenden Ausführung, die er durch intensive Beobachtung der Natur - er empfahl, die "Natur auswendig zu lernen" (94) - meisterte. Sie ging einmal soweit, daß sie ein Kritiker "verunglückte Mühsamkeit eines Anfängers" oder "Fabrikarbeit" nannte (95). Dahl selber schätzte sie nicht so sehr; er kritisierte in einem Brief die "trockene, ausgeführte Manier der Jetztzeit" oder die "trockenen Naturnachahmer" unter seinen eigenen Schülern (96). Die Mehrheit seiner Schüler aber übernahm diese fleißige Genauigkeit. Hier seien Leypold, Crola und Sparmann erwähnt, die um 1830 bereits als selbständige Künstler arbeiteten.

Carl Julius von Leypold (1806 - 1874) wählte sich wie Oehme neben Dahl auch Friedrich als Lehrer und übernahm von diesem seinen Themenkreis. Schon der Titel seiner Komposition, mit der er 1826 auf der Akademie-Ausstellung debütierte, nämlich "Mönch bei Mondbeleuchtung", zeigt seine Verknüpfung mit Friedrich (97). In einem anderen Gemälde der gleichen Zeit, "Bäume im Mondschein", steht er sogar in stilistischen Zügen sowie in der Symbolhaftigkeit dem Wesen Friedrichs nahe (98). In seiner Motivwahl blieb er der Frühromantik treuer als Oehme, umso mehr, weil er nie in Italien war. Aber sein romantischer Versuch führte ihn ähnlich wie Oehme dazu, seine Bilder in eine etwas sentimentale Atmosphäre aufzulösen. Seine Gemälde um 1830, die er fast jährlich in den Sächsischen Kunstverein einsandte - meistens schlichte Architekturstücke (99) -, verraten, daß seine eigentliche Begabung nicht im transzendenten Gedankenbild, sondern in einem etwas poetisch nuancierten, aber fest auf der empirischen Wirklichkeit beruhenden Realismus lag.

Georg Heinrich Crola (1804 - 1875), der auch die Ateliers von Dahl und Friedrich besuchte, hatte nicht lange gezögert, bevor er endgültig den Naturalismus Dahls wählte. 1828 verließ er Dresden, und nach den Wanderjahren ließ er sich 1830 für neun Jahre in München nieder, wo sich sein Naturalismus in Berührung mit der Münchner Schule weiter entwickelte. Er hielt aber noch eine enge Verbindung mit der Dresdner Kunstgesellschaft. Seine "Aussicht nach dem Chiemsee (sic)", die er 1833 aus München an den Sächsischen Kunstverein schickte (100), sowie die begeisterte Kritik von Carus (101) beweisen, wie sich die Romantik zu dieser Zeit in den neuen Naturalismus verwandelt hatte. Carus, dessen Anschauung der Landschaftsmalerei um 1815 noch Friedrich nahe gestanden hatte, schlug in seinem 6. Brief über die Landschaftsmalerei (um 1824), durch Goethes naturwissenschaftliche Betrachtungen über die Wolkenformen und durch das angefügte Gedicht angeregt, einen neuen Weg zur Vervollkommenung der Landschaftskunst vor: Gründung der Kunstschönheit auf der wissenschaftlichen Erkenntnis, die er "Erdlebenbildkunst" nannte (102). Das Gemälde Crolas ist in kompositioneller Hinsicht eher konservativ, aber es ordnet nach Carus' Meinung genau beobachtete Vegetation und Gesteine, Gebirgszüge und Wolkenformen mit Hilfe von ein paar Leitlinien und feiner Farbgebung in einen einheitlichen Raum mit einer bestimmten Atmosphäre: Man kann darin die genaue Jahres- und Tageszeit, das dem Ort eigentümliche Klima und die Vegetation, die Wetterlage, sowie die Lebensweise der Bewohner der dargestellten Gegend erkennen. Carus fand seine wissenschaftliche Forderung fast erfüllt und lobte leidenschaftlich die Vereinigung objektiver Betrachtung mit künstlerischer Schönheit:

"Wie erfrischt ist nun nicht durch den kurzen Schlagregen das Grün des Rasens und der nur hie und da gelblich werdenden Eichen! Wie zierlich sieht es nicht aus, daß in den Gleisen und Fußstapfen des links über den Hügel sich ziehenden von der Eichen-Gruppe beschatteten Weges etwas Wasser sich gesammelt hat und die Himmelsbläue widerspiegelt, und wie köstlich weicht nun nicht die Ferne hinter die kräftig abgesetzten Massen des Mittelgrundes zurück ... so würde ich keinen Augenblick anstehen, schon diese Leistung mit dem

besten von Ruisdael gleichzustellen ... Wer weiß welche Leistungen uns die nächsten Werke dieses Künstlers zeigen!"

Carl Christian Sparmann (1805 - 1864) wurde von seinem Lehrer Dahl geschätzt und hielt sich 1824 bis 1826 auf dessen Empfehlung als Zeichenlehrer des Prinzen Louis Napoleon in der Schweiz und in Italien auf. Unter den hier erwähnten drei Schülern erbte er von Dahl am meisten die Vorliebe für die grandiose, wilde Natur. Er schickte z. B. 1830 von seinem vorübergehenden Aufenthaltsort eine große Hochgebirgslandschaft nach Dresden, die "Jungfrau" (verbrannt) (103). (Mit demselben Motiv hatte Friedrich einige Jahre zuvor ein erhabenes Bild mit elementarer Gewalt geschaffen (BS 317).) Bei Sparmann handelt es sich aber um eine grandiose, jedoch empirische Ansicht eines Naturausschnittes mit Wanderer-Staffage. 1832 kaufte der Sächsische Kunstverein ein riesiges Gemälde Sparmanns mit dem "Reichenbachfall" an (104). Der berühmte Wasserfall ist hier in Nabsicht festgehalten, gebrochene Baumstämme und zackige Felsenwände verstärken die Wildheit - aber eine etwas starre, künstliche Wildheit, die eher ein Schema vorstellt als das freie Leben der Natur anschaulich macht. Wie Friedrich in einem Fragment über einen Maler feststellt (105), verlieren Sparmanns Landschaften in der Arbeit, die "vor der Natur gemalten Ölstudien" mit "Unmittelbarkeit des Natureindrucks ... ins Wildromantisch-Dramatische hochzustilisieren, ... viel von ihrer malerischen Frische." (106)

Was Dahls Naturalismus am besten verdeutlicht, sind nicht seine ausgeführten Gemälde, sondern seine Ölskizzen, die mit freier, fleckiger Pinselführung die vergänglichen Natureindrücke schnell und a la prima festhalten. Diese frischen und malerischen, sehr fortschrittlichen Leistungen hielt er selber aber nur für Vorstufen. "Fertiges" war für ihn nur ein durchkomponiertes, genau ausgeführtes Gemälde. Darin liegt seine historische Grenze (107).

Dahls malerisch-lockeren Strich übernahm sein norwegischer Schüler Thomas Faernley (1802 - 1842) in seinen Ölskizzen. Da er

sich aber nur zwei Jahre in Dresden aufhielt und es 1830 für immer verließ, setzte Christian Friedrich Gille (1805 - 1899), der sich lebenslang sächsischen Landschaften widmete, diese Richtung in hervorragender Weise fort. Schon in der Studienzeit bei Dahl zwischen 1827 und 1830 zeigte der junge Realist sein Talent zur "belebenden Naturschau" (107). Er erhielt 1827 und 1828 einen Preis und ein Ehrenzeugnis an der Akademie (108), und seine große Zeichnung, die 1830 über den Sächsischen Kunstverein nach Weimar gelangte, erregte bei Goethe Aufmerksamkeit (110). In den dreißiger Jahren etablierte er seinen eigenen Stil mit spontaner, flüssiger Pinseltechnik, der schon von der Romantik befreit und erlebnisnah ist. Erst in den fünfziger Jahren fing er aber an, größere Atelierstücke zu malen. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, mußte er sich nach der Studienzeit als Lithograph mit der Reproduktionsarbeit beschäftigen. In den Jahren um 1830 war er also im Begriff, nur in den Ölskizzen, die aber keine Vorstudien waren, sondern selbständige Werke, seinen malerischen Realismus zu entfalten. Zwei solche Beispiele aus dieser Zeit, "Uebigar" und "An der Weißeritz" (111) - eines wurde am "21. Mai 1835 nach 5 Uhr" und das andere um "3 1/2 - 6 1/4 Uhr, 14. September 1833" gemalt - beweisen mit ihrem raschen Strich sowie genauen Zeitangaben, was er im Bilde festzuhalten versuchte: Licht und dunstige Atmosphäre in einem bestimmten Zeitabschnitt, "das schnell Vergängliche eines optischen Eindrucks" (112) an einem gar nicht besonderen Naturausschnitt. Mit den fortschrittlichen Leistungen dieser Art steht Gille bereits den Impressionisten nahe. Von hier aus gesehen muß das frühromantische Symbolbild Friedrichs schon eine Kunst der fernen Vergangenheit gewesen sein.

Kunstakademie

Die Kunstakademie im modernen Sinne, d. h. als offiziell unterstützte Kunstschule mit ihren "geeigneten Lehrern und einem festen Lehrsystem" (113), wurde in Dresden 1764 unter dem Kunstschriftsteller Christian Ludwig von Hagedorn gegründet (114). Nach etwa einem halben Jahrhundert, als sich Dresden unter russischem Gouvernement befand, wurde ihre umfangreiche Neuordnung versucht, die vor allem die Selbstverwaltung der Akademie

durch ihren eigenen Senat und eine - bürgerlich-demokratischen Ansprüchen an die Kunst entsprechende - Neuorganisierung der Unterrichtspraxis beinhaltete. Da sie aber durch die reaktionären Maßnahmen des aus dem Exil zurückgekehrten Königs zum Scheitern gebracht wurde (115), galt ihr altes System noch in den Jahren um 1830, bis ihre Umgestaltung im Jahre 1836 endlich begann.

Nikolaus Pevsner zählt in seiner grundlegenden Arbeit über die Akademien drei Hauptfaktoren für die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überall in Mitteleuropa erfolgten Gründungen zahlreicher neuer Akademien auf: erstens die Veränderung des Geschmacks vom Rokoko zum Klassizismus (ästhetischer Faktor), zweitens die Ausbildung der Künstler sowie der Handwerker zur Förderung des Handels und der Industrie (ökonomischer Faktor) und drittens den mit der Aufklärung aufkommenden Gedanken der allgemeinen Erziehung, wonach die "Wahrheit" (Gesetze und Prinzipien) lehrbar sei und diese lehrbaren Kenntnisse nicht nur unter wenigen Auserwählten, sondern unter möglichst vielen Menschen verbreitet werden sollten, damit diese auch zum Gedeihen des Staates beitragen könnten. Die ästhetische Erziehung vor allem mußte auf die Sittlichkeit und die Bildung des Volkes Einfluß ausüben (gesellschaftlich-politischer Faktor) (116). Dies galt auch für die Dresdner Kunstakademie, die gerade zu dieser Zeit gegründet wurde.

Daß ihre Richtlinien auf dem Klassizismus beruhten, beweist die Tatsache, daß Hagedorn 1765 Casanova, einen der besten Schüler Raphael Mengs', aus Rom zum Lehrer berief, und 1767 Winckelmann, der 1755 in Dresden seine "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" veröffentlichte, zum Ehrenmitglied der Akademie ernannte. Dem hohen Wert des Zeichnens beim Klassizismus als wichtigstem bildnerischen Element der Kunst entsprechend war der Zeichenunterricht die Grundlage und zugleich der Hauptteil ihrer Ausbildung. Er war in drei Stufen eingeteilt. In der ersten Klasse lernten die Anfänger "einen gewissen Grad des Richtigsehens und einige Fertigkeit der Hand im Gebrauch der Kreide" (117), indem sie nach Vorlagen zeichneten. In der zweiten wurde nach Gipsabgüssen der

Antike - zuerst nach einzelnen Körperteilen, dann nach den größeren Partien und schließlich nach der ganzen Figur - und in der dritten nach dem lebenden Modell, dem männlichen Akt, der nach Anweisung des Lehrers verschiedene Haltungen einnahm, gezeichnet (118). Dies war dasselbe Lehrsystem, das Friedrich in seiner Studienzeit auf der Kopenhagener Akademie erlebt hatte (119). Nebenbei sollten auch die Hilfswissenschaften, d. h. Anatomie, Perspektive, Farbenlehre, Kunstwissenschaft und -theorie gelehrt werden, sie wurden aber aus manchen Gründen oft vernachlässigt (120). Außerdem besuchten die Schüler das Atelier eines Professors, den sie sich selber als Lehrer wählen und gelegentlich auch wechseln durften (121).

Den ökonomischen und politischen Vorteilen, die die Akademie mit sich bringen sollten, schenkte Hagedorn bereits bei ihrer Gründung Aufmerksamkeit. Gute gewerbliche Produkte machen, so meinte er, dem Staat nicht weniger Ehre als gute Kunst. Die Akademie sollte auch auf die Wirtschaft Sachsens - vor allem das Porzellangerbe in Meißen und das Druck- und Verlagswesen in Leipzig - Rücksicht nehmen (122). Zwar genoß die klassizistische Historienmalerei eine vorherrschende Stelle in der Akademie, aber diese bot außerdem auch die Gelegenheit, die gesuchteren "kleineren Gattungen" nämlich Porträt-, Landschafts-, Blumen- und Tiermalerei zu erlernen, und legte Wert auf die Ausbildung der Kupferstecher, damit u. a. gute Buchillustrationen, die durch den Leipziger Buchhandel verbreitet wurden, zur Belehrung des Volkes beitragen sollten. Der Anfängerkurs war nicht nur den zukünftigen Künstlern, sondern einem weiteren Schülerkreis offen. Es gab außerdem den gewerblichen Zeichenunterricht für die Handwerks-, Gewerbe- und Fabrikbetriebe, Schlosser, Gärtner, Uhrmacher, Goldschmiede, Tischler u. dgl. (123).

Die stark systematisierte, und wohl ihrer wirtschaftlichen Absicht wegen mechanisch geordnete Lehrmethode der Akademie fand Ende des 18. Jahrhunderts schon ihre kompromißlosen Gegner unter den Künstlern (124). Auch die Dresdner Akademie konnte die Diskrepanz zwischen dem bestehenden System und den Ansprüchen der Schüler nicht vermeiden. Wie mangelhaft und unterschiedslos der

Unterricht im allgemeinen geführt wurde, schreibt selbst Wilhelm von Kugelgen, der sich um 1820 nicht als revolutionärer, sondern eher gehorsamer Schüler hier ausbilden ließ:

"Die mit der Korrektur betrauten Professoren bekümmerten sich nur wenig um uns ... die Mehrzahl unserer Lehrer (suchten) weniger, was sie sahen, als was sie wußten, darzustellen ... Wie einer sich die Formen angewöhnt, so wurden sie ohne sonderliche Rücksicht auf die Eigentümlichkeiten des Originals in unsere Zeichnungen einkorrigiert und ebenso blindlings Licht und Schatten bloß nach allgemeinen Rundungsprinzipien hinzugetan ... Wir lernten nicht auffassen, sondern nur nachschreiben ... Die spärlichen Warnungen der Professoren blieben ebenso unberücksichtigt als ihre Korrekturen ... wissenschaftliche Unterweisung ... fehlte gänzlich." (125)

Um den ungenügenden Unterricht zu ergänzen, mußten sich die Schüler gegenseitig helfen oder eine Art Verein als Ersatzschule für die vernachlässigten Bereiche - Gewandzeichnen und Komposition - gründen (126).

Dieselbe Enttäuschung und Ratlosigkeit erlebte Ludwig Richter, als er sich ein paar Jahre später am Zeichenunterricht der Akademie beteiligte:

"Das Zeichnen auf der Akademie nach Originalen und später nach Gips wurde damals ... sehr mechanisch betrieben. Auge und Hand wurden indes geübt, obwohl ich nicht wußte, worauf es denn eigentlich ankam. Man lernte eben einen Umriß machen und bemühte sich, eine schöne Schraffierung herauszubekommen. Daß es sich um den Gewinn einer gründlichsten Kenntnis des menschlichen Körpers und um ein feines Nachempfinden der Schönheit dieser Formen handle und es deshalb um eine möglichst strenge, genaue Nachbildung zu tun sei, das wurde mir nicht

und wohl den wenigsten klar. Es war mehr eine mechanische Kopistenarbeit, und die Antike wie das Modell wurden von dem Lehrer in konventionelle Formen gebracht ..." (127)

Die Lehrmethode von Prof. Schubert, Lehrer der Historienmalerei (128), bei dem Richter damals ebenfalls lernte, war auch nicht befriedigender. Er 'korrigierte' die von den Schülern gezeichneten Akte unterschiedslos, bis sie "endlich so dick und rund wurden, wie er selbst", zeichnete seinen Baumschlag auf stark manierierte Weise, d. h. er nahm "einen Streifen Papier, brach dieses zusammen, daß es dann vielfache Zacken bildete, bog dieses dann rund herum, und so war der Baumschlag fertig." Er gab Richter Zeichnungen nach Pferdeknochen zum Studium der Tiere, ohne darauf hinzuweisen, wo diese Knochen hingehörten (129). Richter mußte unter diesem "akademischen", zerstückelten Lernen leiden, denn "keiner kann einen Teil vollkommen verstehen, ohne vorher einen Begriff vom Ganzen zu haben, und so wieder umgekehrt" (130). In der Abteilung Landschaftsstich und -zeichnen herrschte eine starre Manier vor:

"Wir waren in den Banden einer toten Manier wie alle Zinggianer, waren in einen Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln ... Wir plagten und mühten uns ab, die schablonenmäßigen Formen 'der gezackten Eichenmanier' und 'der gerundeten Lindenmanier', wie Zingg sagte, so einzuüben, daß wir dergleichen mit Leichtigkeit zeichnen konnten." (131)

Diese schematisierte, nur mechanisch zu erlernende Manier wurde auch nach dieser Zeit so fest überliefert, daß sich Richter große Mühe damit geben mußte, die Schüler von dem "unglaublich manierten Zopf der Zinggischen Verunstaltung aller Naturformen" zu befreien, als er 1836 den Unterricht im Landschaftszeichnen an der Akademie übernahm (132).

Während die Schüler unter dem mangelhaften Unterricht und der Manier litten, regte sich auch seitens der Lehrer Kritik am aka-

demischen Lehrsystem. Wie wir sehen werden, wird es auch in den "Äußerung"-Fragmenten mehrmals kritisiert. Bei Dahl, dessen Beziehung als außerordentlicher Professor zur Akademie relativ lose war, findet man einen anschaulichen Beleg dafür. In einem Brief an den Generaldirektor, den er anlässlich der oben erwähnten Streitigkeit schrieb, stellte er ihre Lehrmethode in Frage, und zwar vom Gesichtspunkt des romantischen Genie- und Individualitätskultes aus, der die raison d'être der Akademie selbst - Ausbildung der Kunst als lehrbare Kenntnisse und Technik in der Schule - erschüttern konnte.

"Der Künstler muß nach meiner Ansicht in seinem Kunstleben ganz seiner Eigentümlichkeit folgen,"

erklärte Dahl und mit dieser Einstellung wies er zuerst auf den Nachteil der Akademie für den Lehrenden hin:

"Ohne Nachteil für seine Kunst kann er (= der Künstler) nichts Fremdartiges in sich aufnehmen und darf also wohl auch keine Verpflichtungen übernehmen, die den Gang seiner individuellen Natur hemmen könnten. Auf meine Eigentümlichkeit würde es ... störend und niederdrückend einwirken, müßte ich meinen akademischen Unterricht - an die Uhr binden ..., mehr im Malersaale als in der Natur lehren und - neben manchen talentvollen - vielleicht noch mehr unberufene Jünglinge für die Kunst bilden."

Dann wies er auf den Nachteil für die Lernenden: Ein für die Schüler alleinverantwortlicher Lehrer konnte - selbst bei der Berücksichtigung ihrer Individualitäten - ihren künstlerischen Fähigkeiten nicht angemessene Richtung geben. Statt dessen empfiehlt Dahl eine möglichst flexible Beziehung zwischen dem Lehrer und den Schülern. Die Schüler sollten sich ihren Eigenarten entsprechend einen Lehrer wählen, gelegentlich aber auch von den anderen leiten lassen, "damit sie mehr ihrem eigenen Genius als einem fremden folgen lernen, damit ihre Originalität sich immer mehr entwickle, und damit sie nicht Jünger einer Schule, sondern Jünger der Natur werden, die weder Schule noch Manier kennt" (133).

Was Friedrich in der Kunst in Dresden zur Zeit der "Äußerung"-Fragmente fand, war bei den Nazarenern und in der Lehrmethode der Akademie die Verneinung der inneren Natur des Künstlers und der unmittelbaren Begegnung mit der äußeren Natur durch Nachahmung fremder Vorlagen und Schematisierung. In der Landschaftsmalerei sah er die Verneinung dessen, was die Natur dem Geist des Künstlers eigentlich offenbart und auffassen läßt.

4. Gegenstände der Kritik

Die Identifizierung der in den "Äußerung"-Fragmenten kritisierten Bilder ist im allgemeinen schwer, weil die Beschreibung des einzelnen Gegenstandes in den meisten Fällen zu vage ist, um daraus eine genaue Vorstellung des Dargestellten zu bekommen. Der Autor läßt es sicher absichtlich im Dunkeln; auch den Künstler nennt er mit ein paar Ausnahmen nicht beim Namen und deutet ihn höchstens mit seinem Initial an. Dies bedeutet aber nicht, daß es sich um fiktive Kunstwerke oder Künstler handelt, um dadurch nur seine Kunstanschauung günstig zu propagieren. Es war der gewöhnliche Stil von Friedrichs Kritik, vom Konkret-Einzelnen unmittelbar zum Allgemeinen überzugehen (134). Heinrich Crola erwähnt in seinem Tagebuch Friedrichs eigentümliche Art der Kritik:

"Nie sagte er (=Friedrich) mir ein Lob über die Arbeiten, welche ich ihm zeigte. Schweigend betrachtete er sie eine Zeitlang, dann pflegte er über Kunst und Leben Wahrheiten im allgemeinen zu sagen, wo er es dann mir überließ die besondere Anwendung auf mich selbst zu machen." (135)

Die Kunstkritik war für Friedrich also, obwohl sie einen konkreten Anlaß hatte, nicht detaillierte technische oder theoretische Kritik über die einzelnen Erscheinungen, sondern eher eine bestimmte Art und Weise, nach dem Wesen der Kunst zu fragen und die anderen zum Mitdenken einzuladen. Außerdem konnte er damit rechnen, daß die Zeitgenossen, sofern sie etwas von der Kunst verstanden, die ungenannten Künstler bzw. Kunstwerke oder min-

destens die Kunstrichtungen in seinen Kritiken erkennen sollten.

Es gab damals in Sachsen nicht viele große Sammlungen der zeitgenössischen Kunst. Die Sammlung von Quandt, die 1823 von Leipzig nach Dresden verlegt und allmählich vergrößert wurde, war eine der wenigen und daher berühmte Kunstsammlung (136). Quandt, Sohn eines reichen Kaufmanns, war durch seine vielfältigen schriftstellerischen Arbeiten bekannt, darunter auch kunstgeschichtliche, kunstkritische und ästhetische Schriften, und übte seit 1828 als Vorsitzender des Sächsischen Kunstvereins, seit 1836 als Mitglied des akademischen Rates der Kunstakademie zu Dresden und Leipzig sowie als Mitglied der Galeriekommission auf das Kunstleben Sachsens Einfluß aus (137). Als Sammler unterstützte er die jungen Künstler durch Ankauf ihrer Werke und Auftragsvergabe, besonders seitdem er sich auf seiner zweiten Italienreise von 1819 mit den jungen deutschen Malern in Rom befreundet hatte. Seine reiche Gemäldesammlung enthielt wie schon erwähnt unter anderem Arbeiten der Nazarener, der deutsch-römischen Landschaftsmaler, und der Dresdner Landschaftsmaler um Friedrich wie Dahl, Oehme und Leypold sowie Bilder von Ludwig Richter (138). Diese Sammlung im Haus Quandts in der Klostergasse, die damals in Dresden als "eines der sehenswertesten Museen unserer Stadt" bezeichnet wurde (139), war den Besuchern offen. Sie scheint der in den "Äußerung"-Fragmenten vorgestellten Sammlung am besten zu entsprechen. Jedoch gibt es unter den identifizierbaren Bildern der "Äußerung"-Fragmente kein Beispiel, das in den Inventarverzeichnissen der Quandtschen Sammlung von 1824 und 1868 befindlich ist.

Auch die Sammlung von Speck-Sternburg, einem Freund von Quandt in Lützscha bei Leipzig, der neben den älteren auch viele zeitgenössische Kunstwerke besaß (140) und sie jährlich bei der Ostermesse an die Öffentlichkeit brachte (141), enthielt keines der identifizierbaren Werke. Weder die Quandtsche noch die Specksche Sammlung deckte also allein die ganze "Sammlung" Friedrichs. Dies schließt aber die Möglichkeit nicht aus, daß es unter den einzeln erwähnten Bildern auch welche aus diesen Sammlungen gab.

Die Gelegenheit, eine umfangreiche Sammlung moderner Malerei ken-

nenzulernen, boten in Dresden außerdem die jährlichen Ausstellungen der Kunstakademie und seit 1828 auch die des Sächsischen Kunstvereins (142).

13

In seiner Friedrich-Monographie hat Werner Sumowski zum ersten Mal zwei der in den "Äußerung"-Fragmenten erwähnten Werke identifiziert: "Sonntagmorgen" von J. G. Hantzsch und die "Jahreszeiten" in vier Gemälden von F. A. M. Retzsch (143). Die beiden wurden 1829 zusammen auf der Dresdner Akademie-Ausstellung gezeigt, das Bild von Hantzsch unter Nr. 5, die von Retzsch außer Katalog (144). Sie wurden nicht vom Sächsischen Kunstverein angekauft: der Zyklus von Retzsch war bereits vor der Ausstellung für den Prinzen Friedrich von Sachsen bestimmt worden (145), und das in der Ausstellung erfolgreiche Genregemälde Hantzschs fand wohl einen anderen Käufer (146). Beide wurden folglich nicht im Kunstverein ausgestellt. Friedrich hatte sie also sehr wahrscheinlich bei der Akademie-Ausstellung gesehen. Die Gruppe 2 in unserer Klassifikation, zu der die beiden Fragmente über diese Bilder (100. und 151.) gehören, beruht dann wenigstens teilweise auf der Niederschrift vom August/September 1829.

Johann Gottlieb Hantzsch (1794 - 1848) war in den dreißiger Jahren der erfolgreichste Genremaler Dresdens. Der Sächsische Kunstverein kaufte zwischen 1829 und 1836 insgesamt neun seiner Gemälde an (147). Hantzsch war schon von klein auf mit Peschel eng befreundet, gehörte durch dessen Vermittlung zur Gruppe der jungen Künstler, die im Dachstübchen des Gasthofes "Zum Blauen Stern" zusammenkamen. Außer Peschel waren Zimmermann, Oehme, Ludwig Richter, der Architekt Herrmann und später auch Wilhelm von Kugelgen ihre Mitglieder (148). Unter ihrem Einfluß begann er streng und naturgetreu zu zeichnen, machte sogar um 1828 einen "verunglückten Versuch mit der Romantik", nämlich "den wilden Jäger nach Bürgers Ballade" darzustellen (149). Das Bild "Jägers Ruhe", wurde zwar 1829 nach der Akademie-Ausstellung (unter Nr. 4) vom Sächsischen Kunstverein angekauft, aber solche literarische Romantik fand Hantzsch für seine Neigung nicht passend und wandte sich den Szenen aus dem Dorfleben zu. Diese seine volkstümlichen genrehaften Bilder wurden "ungemein populär und fanden allgemein Beifall" (150). Als liebevoller und humoriger Darsteller des alt-

sächsischen Volkslebens ging er Richter voran (151). Der "Sonntagmorgen" ist eines der ersten Erzeugnisse dieser Richtung. Dort ist sowohl in der Wahl des Sujets (vor der Messe) als auch in der stillen Ordnung der Hauptmotive die schlichte Ländlichkeit noch mit etwas feierlicher Stimmung gemischt; das Bild ist zwar gemütvoll aber nicht eigentlich volkstümlich. Friedrichs Äußerung über das Gemälde ist eine der wenigen positiven unter seinen kunstkritischen Fragmenten. Nach der freundlichen Schilderung über Auffassung und Ausführung des Bildes fügt er hinzu:

"Dieser Kreis von Bildern wird freilich von den Malern nur zu oft verkannt, und man glaubt nur Gemeinheiten im Leben darstellen zu dürfen; wehrend (sic) sie doch wohl zu dem höchsten und schönsten und edelsten Familienleben (sic,) ja Welterleben darzustellen berechtigt sein dürften. Als ob nicht in unserer bewegten verhängnißvollen Zeit (sic), und was gestern und vorgestern geschehen (,) nicht ebenso würdig der Darstellung wehre (sic) als so manches(,) so vor Jahrhunderten oder -tausenden geschehen?" (100. Fragment)

Mit diesen Worten bringt er eine seiner immer wiederholten Überzeugungen, die wir später genauer analysieren werden, zum Ausdruck: Ob ein Kunstwerk edel ist, hängt mehr davon ab, was das Herz des Künstlers im Gegenstand sieht und daß er es richtig auffaßt, als von den traditionell als edel bezeichneten Sujets selbst (152).

Friedrich August Moritz Retzsch (1779 - 1857) ist vor allem durch seine Umrißillustrationen in Flaxmans Art zu den literarischen Werken von Goethe, Schiller, Shakespeare und Bürger bekannt (153). Goethe fand die Faust-Illustrationen von ihm "geistreich" und ermutigte ihn zu ihrer Veröffentlichung (154). Fünfundzwanzig Radierungen mit Szenen aus dem ersten Teil der Tragödie wurden 1815 in Deutschland, 1820 in England und 1829 in Frankreich (reduzierte Ausgabe) publiziert und hatten überall in Europa Erfolg. 1836 folgten die elf Radierungen zum zweiten Teil (155). Retzsch hatte

daneben auch als Porträtmaler einen guten Ruf (156). Friedrich erwähnte einmal lobend sein Bildnis des Generals Thielmann (157). Die hier zu besprechenden "Vier Jahreszeiten", ein Thema, das er selber wiederholt darstellte, schätzte Friedrich aber nicht. In seiner kurzen Kritik rangieren sie unter den sonstigen, "so ausgezeichneten, so geistreichen, jenialen (sic)" Werken des Künstlers (151. Fragment). Um dies zu verstehen, müssen wir auf die zeitgenössischen Beschreibungen dieses verschollenen Zyklus eingehen.

Retzsch wandte längere Zeit für diesen Zyklus auf. Die Entwurfszeichnungen waren 1827 bereits fertig. Im April 1829 widmete Böttiger den vollendeten "vier größeren Oelgemälden" im Atelier des Künstlers einen ausführlichen Artikel (158). Sie stellen die vier Lebensalter in Verbindung mit den vier Tages- und Jahreszeiten dar. Das erste Bild zeigte die Szene vom Jugend-Morgen-Frühling:

"Die Sonne ist eben aus ihrem Morgenthor in (sic) Osten hervorgetreten. Wir sehen hier nur ihren Reflex. Alles duftig auf der bethauten Blumenmatte. In frisch hervorsprossender Ueppigkeit überall noch das jungbelaubte Gebüsch. Eine schlanke Birke mit ihrer weißen Rinde in der Mitte des Vorgrundes wird von einer Schaar (sic) Knaben und Mädchen umhüpft, umgaukelt, umscherzt. Ein schon zum Jüngling heraufreifender (sic) Knabe hat zwei sich sträubende Mädchen, - das Dritte ist ausgeglitten und gefallen, - rechts und links erfaßt ... Man ... entdeckt immer noch einen neuen Lichtfunken in dieser unendlich lieblichen, fast schattenlosen Morgenerscheinung ... Nichts schreit, nichts dunkelt dazwischen ..."

Dann kommt die Szene vom Jüngling-Mittag-Sommer:

"Derselbe Knabe erscheint uns - in voller Mannskraft (sic) auf der Wanderung ... Es ist voller Mittag. Der ihn begleitende Hund zeigt es durch seine lechzende Zunge. Dort über den in Felswänden eingezwängten Strom

brütet eine heiße Luft und öffnet die Aussicht auf einen gewitterverkündenden Himmel im Hintergrund. Hier am Fuße des Berges, wohin sich ein steiler Fußpfad bis an die Spitze hinaufschlängelt, begegnet ihm aus dunkler Felsgrotte hervorgeschritten eine schmucke Dirne, die eben im lebendigen Quell Wasser schöpfte. Man sieht's, sie hat ihm einen Labetrunk gereicht. Der Krug steht zur Seite. Aber nun bietet sie ihm eine Rose, in züchtiger Schaam (sic), zum Andenken. Die Geberdung (sic), womit er sie empfängt, zeigt uns deutlich, daß dies nicht jene Rose ... der Wahl des Herkules (ist) (159), ... sie wird ihm ein Talisman seyn ... Die Farben der ... Gewänder sind hier alle weit saftiger und kräftiger, als im vorhergehenden Bilde ..."

Drittens der Senior-Abend-Herbst:

"Kräftig, aber doch ermüdet, kommt ... der betagte Mann, nicht mehr hinaufsteigend, sondern hinabwärts, der in ferner Niederung nur halb hervortretenden heimatlichen Hütte zugewandt, im grauen Reisehute mit breitem, aber herabgesunkenen Rande und im dunkelgebräunten Mantel, und mit sichtbaren Spuren eines mit so mancher Narbe des Kampfes mit den Mühen und Fehlschlagungen des Lebens bezeichneten Wanderers. Er schreitet auf abgefallenem Laube und die schon vielfach entastete Eiche hat ihre Zierde verstreut. Himmel und Erde sagen es uns: es ist ein später Herbstabend. Feuille morte ist der vorherrschende Farbenton ... Der Alternde hat schon lange seinen treuen Reisegefährten, den Hund, überlebt ..."

Viertens und zuletzt das Alter-Nacht-Winter:

"(Die Lebensgeschichte) schließt sich im vierten Lebensbilde mit einer kalten Mondscheinnacht, wo der zum hochbetagten Greis Vorgerückte, doch immer noch nicht Zusammensinkende, an einem Kreuz, welches über einen

Grabhügel errichtet die Ruhe der vorhergegangenen und die Hoffnung des Jenseits zugleich ankündigt, in einem faltenreichen Mantel, der über den greisen Scheitel gezogen ist und doch die sehnsüchtige Inbrunst im Gesicht nicht verhüllt, an diesem Grabe sein Mitternachts-Requiem niedergekniet betet. Die gespaltene Eiche zeigt, so wie alles in der Umgebung, hinsterbende Vergänglichkeit. Eine leichte Schneedecke, die uns die deusamen (sic) Fußtapfen zeigt, ist in mehr als einem Sinn der Sterbemantel des Winters ..."

Außerdem lobt Böttiger die "angemessensten Farbentöne", das Kostüm, das "weder antik noch modern" ist, die "nüchterne Einfachheit der Figuren" und die symbolische, aber nicht mystische Auffassung gegenüber der allegorisch-mystischen von Runge's "Vier Zeiten" (160).

Diese Beschreibung weist darauf hin, daß hier Retzsch das Thema und die Motive von Friedrichs Lebensalterzyklus übernimmt, besonders im ersten und im vierten Bild. Er muß mehrere Fassungen von Friedrichs Zyklus in Öl und in Sepia gekannt haben. 1826, d. h. unmittelbar vor der Planung des Zyklus von Retzsch, stellte Friedrich auf der Akademie-Ausstellung seine siebenblättrige Fassung in Sepia aus. Friedrichsche allegorische Einzelmotive wie z. B. eine gespaltene Eiche oder Grabhügel sind auch bei Retzsch hie und da zu finden. Jedoch macht sein ganzer Zyklus wohl einen anderen Eindruck als der von Friedrich. Wegen seiner Vorliebe für Erzählung und episodisch-variierende Details ist es - soweit wir es uns nach den Beschreibungen vorstellen können - eher eine Serie von Illustrationen zur Legende eines Pilgers geworden, als eine "edle und einfache" Darstellung des Themas. Die Natur, die in den vier Jahres- und Tageszeiten vorgestellt wird, spielt hier nur die Rolle eines gut gewählten Hintergrundes zu dieser Legende. In Friedrichs Zyklus dagegen ist der Mensch ein untrennbarer Teil der Natur. Er nimmt keine besondere Haltung ein. Nur wird er in der Natur geboren, lebt mit ihr, entfaltet seine Geschichte mit ihr und wird durch dieselbe Vorsehung geführt: Die Natur und der Mensch vereinigen sich in derselben Ordnung. Dadurch taucht hinter den Erschei-

nungen das Wesentliche, die Hand des Höheren, auf, ohne durch vereinzelte Episoden verschleiert zu werden. Im erzählenden Zyklus von Retzsch fehlt vermutlich dieses einfache, aber durchdringende Gefühl für das Höhere. Da Friedrich aber wohl Retzschs Talent auf dem Gebiet der Literaturillustration schätzte, schlug er vor, "diese vier Bilder ... (zu) übersehen." Möglicherweise ironisierte er aber mit den lobenden Ausdrücken wie "geistreich" das Urteil Goethes über Retzsch (161).

Das 149. Fragment beschäftigt sich mit einer gezeichneten Kopie nach einem nicht mehr zu identifizierenden Vorbild. Sie zeigt, daß der Zeichner, "der jüngst verstorbene XXX (,) durch seine Kopien in seiner Art groß zu nennen" sei, als einzig dastehe und alle Achtung verdiene. Börsch-Supan benennt ihn zutreffend als den im März 1829 gestorbenen Crescentius Josephus Johannes (oder Jacob) Seydelmann (geb. 1750) (162). Dieser wurde hauptsächlich durch seine Sepiakopien nach den Meisterwerken in der Dresdner Galerie, z. B. nach Correggios "Nacht" und der "Sixtinischen Madonna" Raffaels berühmt und stellte auf den Ausstellungen der Akademie, deren Professur er seit 1796 innehatte, oft solche Zeichnungen aus. Daß der Künstler als "jüngst verstorben" bezeichnet ist und daß das 149. Fragment mit den eben erwähnten beiden in unserer Klassifikation der Fragmente zur Gruppe 2 gehört, deutet darauf hin, daß auch dieses Fragment 1829 entstand. Im Katalog der Dresdner Akademie-Ausstellung des Jahres ist zwar kein Werk von Seydelmann verzeichnet; man kann aber damit rechnen, daß ein paar Werke in memoriam des verstorbenen Professors extra ausgestellt wurden. Bemerkenswert an der Kritik ist, daß Friedrich auch das Kopieren, für das normalerweise die Individualität des Kopisten selbst nur sekundär ist und die Friedrich grundsätzlich zurückweist, hoch schätzt, da es dem eigenen Talent des Künstlers entsprach (163).

Ebenfalls als Meister einer speziellen Gattung lobt Friedrich im 110. Fragment einen Blumenmaler, der unlängst gestorben und nun mehr geschätzt sei als zu seinen Lebzeiten. Damit meint er sehr wahrscheinlich Johann Samuel Arnhold (Arnold, geb. 1766), Hofmaler und "ein ausgezeichnete Blumenmaler und Lehrer" (164)

der Zeichenschule zu Meißen, der am ersten Tag des Jahres 1828 gestorben war. Bis ins zweite Jahrzehnt stellte Arnhold auf den Dresdner Akademie-Ausstellungen seine eigenen oder nach Vorlagen der anderen Künstler gemalten Blumenstücke aus. Er veröffentlichte 1808 auch ein Lehrbuch für Blumen- und Früchtemalerei, das für die Meißener Porzellanmanufaktur gedacht war. Das Schwergewicht des Fragmentes liegt aber nicht auf Arnhold selbst, sondern eher auf dem Unglück, das den vortrefflichen Künstlern das Leben verbittert. Dieses Geschick beklagt Friedrich in der zweiten Hälfte des Fragmentes und denkt damit zweifellos gleichzeitig an seine eigenen Umstände. Der pessimistische Ton begegnet uns wieder in den unten zu erwähnenden und zur eigenen Verteidigung verfaßten Fragmenten und verrät die spätere Entstehung dieses Abschnittes.

14

Ein weiteres identifizierbares Beispiel ist der "Christtagsmorgen" von Ernst Ferdinand Oehme, der im 124. Fragment kritisiert wird (165). Dieses Gemälde wurde aber, anders als die ersten beiden Beispiele, nicht auf der Akademie-Ausstellung von 1829 gezeigt. Es wurde erst Ende 1831 dem Sächsischen Kunstverein zum Kauf angeboten (166) - d. h. Oehme vollendete es wahrscheinlich kurz davor - und bei der ersten Komiteesitzung des nächsten Jahres aufgenommen (167). Bevor es Ende 1832 durch Verlosung vom Amtsrat Thorspeken in Dessau gewonnen wurde (168), war es auf der Akademie-Ausstellung desselben Jahres unter Nr. 537 erschienen. Es gab also zwei öffentliche Gelegenheiten, es zu sehen: die Ausstellung der Akademie und die des Vereins im Jahre 1832. Möglicherweise sah es Friedrich bereits 1831 im Atelier Oehmes oder im Saal des Vereins, in dem das Bild vor dem Ankauf vorübergehend ausgestellt wurde (169). Die Gruppe 7', zu der die Kritik über das Bild gehört, entstand folglich frühestens Ende 1831.

Im "Christtagsmorgen" finden wir ein Beispiel der biedermeierlichen Stimmungslandschaft. In der Mitte des Bildes ragt der Turm der Meißner Frauenkirche empor, auf dem Musikanten Weihnachtsmelodien blasen. Im Vordergrund steigt eine leicht verschneite, mittelalterlich steingepflasterte Gasse auf, durch die ein feierlich angezogenes, reiches Bürgerpaar, ein Pfarrer und

eine weitere Person, von der Frühmesse heimkehren. Auf der rechten Seite steht eine Ruine, auf der linken ein Gebäude mit Erker, durch dessen Fenster man einen strahlenden Christbaum sieht. Der Pfarrer bleibt stehen und sieht in das Fenster hinein. Der dämmernde Himmel verkündigt den nahen Morgen. Alles ist lieblich und gemütlich dargestellt. Oehme verleiht dem Blick sogar Poesie, die sich aber nicht über das Alltägliche erhebt, sondern vom Alltäglichen durchdrungen ist. Es ist kein Symbol einer höheren Welt, die die Geburt des Christkinds offenbart, sondern eine geistreich gewählte Szene für den Jahreskalender des biedereren Bürgers. Friedrich muß dagegen von einer Darstellung von Weihnachten eine religiöse Erhebung des Geistes erhofft haben. Er vermißt in dem Bild eine für das Sujet erforderliche höhere Auffassung, während er die Originalität der Auffassung und die geschickte Ausführung anerkennt: (170)

"Es ist immer ein eigener Gedanke zu nennen für einen Landschaftsmaler(,) die Weihnachtsfeier und Christbescherung darstellen zu wollen. Die Auffassung des Gegenstandes ist ebenfalls eigen zu nennen und die Ausführung sauber und als gelungen zu betrachten ... Ob aber dieser Gegenstand nicht höher und würdiger hätte können und müssen (sic) aufgegriffen werden(,) wehre (sic) wohl eine zu machende Frage ... Aber trotz aller gebührenden Anerkennung sollte man meinen(,) der Beschauer dürfte wohl noch höhere Anforderungen an eine bildliche Darstellung dieses Festes machen, nur frage man beileibe mir (sic) nicht(,) wie es geschehen könnte; eine leise Ahnung glaube ich indes doch davon zu haben."

Das im 4. Fragment aufgegriffene Bild läßt sich ohne weiteres mit "Jakob segnet die Nachkommen Josephs" von August Richter verbinden (171). Diese Identifizierung ist deshalb besonders wichtig, weil das Gemälde eben auf dem ersten Blatt mit dem Titel "Äußerung ..." beschrieben ist. Es wurde weder 1829 noch 1832, wahrscheinlich sogar auf überhaupt keiner Akademie-Ausstellung ausgestellt. Richter brachte es im November 1830 dem

Komitee des Sächsischen Kunstvereins, der bereits im September über den Ankauf einiger auf der diesjährigen Akademie-Ausstellung ausgestellten Werke diskutiert hatte (172); weder im Ausstellungskatalog von 1830 noch von 1831 wurde das Bild registriert. Durch Verlosung wurde es im Dezember 1830 durch Christian Gottlob Hammer, Stecher und Professor der Akademie, erworben (173).

Das Bild Richters stellt eine Szene aus dem Leben Josephs (48. Kapitel der Genesis) dar, ein Themenkreis, der bei den Nazarenern beliebt war. Der 147jährige Jakob segnet auf seinem Sterbebett die beiden in Ägypten geborenen Söhne Josephs. Das Bild läßt an die Freskogemälde und Wandteppiche Raffaels denken: In der architektonischen Kulisse sind die Figuren in einer Pyramidenform angeordnet. Hinter ihnen sieht man durch die vom Wein umrankte große Öffnung auf eine hügelige Landschaft. Joseph kniet vor seinem Vater, hält im rechten Arm den jüngeren Sohn Ephraim, der seine betenden Hände nach dem Großvater hebt, und im linken den älteren Manasse, der etwas erschrocken dem Vater um den Hals fällt. Die Plazierung der beiden Söhne entspricht der biblischen Beschreibung: "Da nahm Joseph beide Söhne, Ephraim in seine rechte Hand gegen Israels linke Hand und Manasse in seine linke Hand gegen Israels rechte Hand und brachte sie zu ihm." Richter folgte aber nicht der anschließenden Passage: "Aber Israel streckte seine rechte Hand aus und legte sie auf Ephraims, des Jüngsten Haupt, und seine linke auf Manasses Haupt ... Da aber Joseph sah, daß sein Vater die rechte Hand auf Ephraims Haupt legte, gefiel es ihm übel und faßte seines Vaters Hand, daß er sie von Ephraims Haupt auf Manasses Haupt wendete und sprach zu ihm: Nicht so, mein Vater, dieser ist der Erstgeborene, lege deine Rechte auf sein Haupt. Aber sein Vater weigerte sich und sprach: Ich weiß wohl, mein Sohn, ich weiß wohl. Dieser soll auch ein Volk werden und wird groß sein, aber sein jüngster Bruder wird größer denn er werden."

Diese Passage war in der frühchristlichen Zeit und im Mittelalter eben als Kern des Jakobssegens ausgelegt, dessen theologische Deutung "die Szene recht eigentlich erst darstellungswürdig gemacht und eine Bildtradition begründet hat" (174).

Man sah darin nämlich den Untergang des durch Manasse symbolisierten älteren Volks (=Juden) und den Aufstieg des jüngeren (=Christen) sowie in der Überkreuzung der Hände Jakobs die Prophetie der Kreuzigung Christi (175). Diese Auslegung wurde durch den Topos eines auf dem Bett liegenden bzw. auf dem Podest sitzenden Alten mit den überkreuzten Händen auf den Köpfen von zwei Jungen (176) dargestellt. Die protestantische Deutung des 16. und 17. Jahrhunderts konzentrierte sich auf die freie Austeilung der Gnade Gottes, die durch den gegen das Erstgeburtsrecht auf den jüngeren Bruder übertragenen Hauptsegen Jakobs verdeutlicht werden sollte. Auch in dieser Interpretation stand die Überkreuzung der Hände Jakobs im Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung der Szene (177).

Richters Gemälde übernahm nicht diese bis zum Barock überlieferte Bildtradition (178). Jakob sitzt hier - trotz seiner Altersschwäche - aufrecht auf dem Bett und streckt seine Hände gerade und nicht überkreuzt über die Enkelsöhne. Diese Haltung ist so kräftig, daß sie uns eher an die eines vor dem Kampf schwörenden Menschen erinnert, wie es Jacques Louis David in seinem "Schwur im Ballhausaal", "Schwur der Armee vor Napoleon nach der Verteilung der Adler" und vor allem in seinem "Schwur der Horatier" darstellte und populär machte (179). Jakobs Augen, die vor Alter dunkel geworden sein sollen, sind weit geöffnet und blicken zum Himmel hinaus.

Friedrich greift die theatralisch übertriebene Auffassung Richters heftig an, nicht deshalb, weil sie von der Bildtradition oder vom christlichen Dogma abweicht, sondern weil da "nicht eine Spur der Phantasie", die der in der Bibel geschilderten Situation eine überzeugende, 'natürliche' Lösung gibt, erkennbar sei:

"Soll es heißen Jakob segnet seine Söhne oder (Jakob) fluchet seinen Kinder(n)? Wie kann in der Gemütsstimmung eines segnenden Vaters eine solche heftige Körperbewegung stattfinden? Für einen fluchenden paßt sie eher, wenn nur die Hände gebal(1)t, statt die Finger ausgestreckt sind. Wie kann überhaupt ein so

alter Mann und denke er sich auch einen Orientalen(,) eine so heftige Bewegung machen(?) Die Kindlein sind zu klein(,) um so zu fühlen(;) die Bedeutung des Segens(,) wie die aufgehobenen Hände bezeugen, aber auch zu groß(,) um(,) wie das andere Kind(,) ohne Gefühl die Handlung mitanzusehen."

Vielleicht hatte Friedrich das seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie in Kassel befindliche berühmte Bild Rembrandts (180) im Kopf, das dem innigen menschlichen Gefühl und der Feierlichkeit um den segnenden Patriarchen einen vornehmen Ausdruck in orientalischer Szenerie gegeben hat. Dem kritisierten Maler dagegen fehlt, so schließt er, "eine lebendige, vernünftige Vorstellung des sich aufgegebenen Gegenstandes", die ein Künstler erst durch seine eigene Empfindung erreichen könne und nicht, wie hier, durch "kalte(,) tote Erinnerungen an Fresco-Gemählde Italiens". Er sieht in Richters Bild einen klaren Beweis für seine Überzeugung, daß kein echtes Kunstwerk entsteht, wenn der Künstler seine eigene Begabung verkennt und sich einer fremden Aufgabe widmet. Tatsächlich kehrte sich Richter einige Jahre später von der nazarenischen Historienmalerei völlig ab, um sich der natürlichen Darstellung alltäglicher Gegenstände zuzuwenden, in der er freiere, bessere Arbeiten leisten konnte als früher.

Zwar nicht so klar wie bei den obengenannten Beispielen, können aber doch die folgenden mit bestimmten Bildern verbunden werden.

Das Bild "Joseph und Potiphars Weib" im 83. Fragment, in dem der Maler "statt die Keuschheit des Josef darzustellen ... die Wollust der Potifar zum Hauptgegenstand" macht, entspricht dem sinnlichen Gemälde von Carlo Cignani aus der Barockzeit, das seit 1749 in der Dresdner Gemäldegalerie zu sehen ist (181). Wenn im Fragment von der Arbeit eines zeitgenössischen Künstlers gesprochen wird, dann bezieht sich das wohl auf die Kopie von Carl Heinrich Wilhelm Schmidt nach Cignani, die 1830 auf der Akademie-Ausstellung unter Nr. 629 ausgestellt wurde.

Dargestellt ist eine Szene nach der Genesis, dem 39. Kapitel. Die halbnackte, reizvolle Frau umarmt in Abwesenheit ihres Mannes

den jungen Joseph, der nicht - wie es in der Heiligen Schrift steht - seine standhafte Reinheit und die seinem Herrn treue Selbstbeherrschung zeigt, sondern in vollem Affekt versucht, sich loszuwinden. In der barocken Bewegtheit wird "das Gegen-einander der Willensanstrengungen" (182) zwar ausgedrückt, aber der Wille der Verführenden scheint den des sich Verweigern-den beinahe zu erobern. Reine Sinnlichkeit herrscht in diesem "religiösen" Bild, das wahrscheinlich als Kabinettstück eines Privatmanns gemalt wurde. Friedrich ist aber der Meinung, daß ein Sujet eine seinem Wesen gemäße Auffassung fordere. Der Künstler soll in diesem Fall - wie in der Lutherschen Bibel klar steht - die Keuschheit Josephs, der die Probe besteht, anschaulich machen, und kein erotisches Schauspiel bieten. Er lehnt daher solch eine sinnliche Darstellung ab.

19

Mit dem unglücklichen Maler im 134. Fragment, der einen Felsen im Meere darstellen wollte, woraus aber ein Stein im Wasser geworden sei, meint Friedrich wahrscheinlich sein Patenkind Carl Robert Kummer (1810 - 1889) und dessen Bild "Vor Sonnenaufgang am Meer" (183). Die genaue Entstehungszeit dieses Gemäldes ist nicht bekannt. Es wurde weder durch den Sächsischen Kunstverein angekauft noch in den Katalogen der Akademie-Ausstellung registriert.

20

Kummer war bis 1829 Schüler der Dresdner Akademie und bei Dahl, machte dann von 1830 bis 1835 in Italien und in Ungarn seine Studienreisen. Um 1830 hatte er also seine Karriere noch nicht richtig begonnen (184). Dieses kleine, auf Pappe gemalte See-stück ist wahrscheinlich eine frühe Ölskizze aus einer Studien-zeit in der Art Dahls. Kummers Probleme mit dem Thema werden klar, wenn man das Bild mit einer Ölskizze seines Lehrers Dahl ver-gleicht, die im Motiv sowie in der Komposition dem Kummerschen ähnlich ist, nämlich "Am Strande von Neapel" vom 14. 1. 1821 (188). Der amboßförmige, spitze Fels bei Dahl steht - mit seinen schar-fen Formen und in seiner im richtigen Hell-Dunkel ergriffenen Massivität - fest vor den wilden Wellen des neapolitanischen Meeres. Schon dadurch wird man ihn nicht mit einem Stein im Was-ser verwechseln. Darüber hinaus ordnet Dahl die anderen sekundä-ren Bildelemente wie die diesseitigen Ufer, das Gebäude im Mittel-grund, den Vesuv am fernen Ufer und Fischerboot so an, daß sie

als Maßstäbe und zur lebendigen Darstellung der Räumlichkeit um den Fels dienen. Kummers Fels steht dagegen in einer stumpfen Form und als Flächenfigur mitten in der See. Um ihn gibt es keine Nebenmotive, die seine Größe oder seine räumliche Umgebung andeuten würden. Der fast wolkenlose Himmel, die spiegelnde Wasserfläche, der für die von der Seite gesehenen Felsen zu hoch eingesetzte Horizont sowie die eintönige Pinselführung - all dieses verstärkt die Flachheit und die Starre des Bildes. Ohne die Dahlsche Dynamik, Größe und Raumgestaltung ist es in albumhafte Kleinlichkeit geraten. Friedrich aber nimmt Rücksicht auf den leider im Mißerfolg endenden guten Willen des Künstlers, einen erhabenen Gegenstand zu behandeln. Seines Erachtens soll dieser Wille höher rangieren als die willenlose Geschicklichkeit:

"Er (=der Künstler) wollte indes doch etwas(,) und dies muß man wenigstens ehren, als wenn man nichts und auch gar nichts als die Absicht sehen läßt, zu eigen, wie weit man es in der Kunst mit dem Pinsel wackeln zu können, gebracht hat."

Im 132. und 133. Fragment behandelt Friedrich keine Kunstgegenstände, sondern zwei miteinander befreundete Landschaftsmaler, die gleichzeitig in Rom unter dem Einfluß von Joseph Anton Koch studierten. Der erstere habe sich seit seiner Heimkehr verbessert, weil er sich von der Natur führen lasse, d. h. er male nicht mehr in der Manier Kochs. Ihm fehle aber die poetische Begabung, um im Gewöhnlichen etwas Tieferes zu sehen, obwohl er sich zuweilen zur Poesie hingezogen fühle. Der andere bleibe dagegen immer noch Koch treu. Trotz des Erlebnisses der schönen italienischen Natur ahme er trocken die Vorbilder nach.

Börsch-Supan sieht im ersteren Ludwig Richter, im zweiten Adolf Gottlieb Zimmermann (186). Die beiden kamen 1826 oder 1830 nacheinander von Rom nach Dresden zurück. Richter aber konnte sich von seiner Sehnsucht nach Italien lange nicht befreien. Er malte auch nach seiner Heimkehr unter Verwendung seiner alten Studien und Erinnerungen ausschließlich italienische Landschaften. 1831 wurde seine zum Verkauf angebotene Komposition in der Art des

Claude Lorrain beim Komitee des Sächsischen Kunstvereins zurückgewiesen. Der Vorsitzende des Vereins Quandt, der zugleich Richters Gönner war, warnt ihn in einem Brief freundschaftlich: "Es verrät sich (in dem Bild) die Absicht, zu gefallen und Wirkung zu machen, oder doch wenigstens das an sich recht löbliche Bestreben, andere Meister, z. B. Claude Lorrain, ... zu erreichen. Dies gibt aber gleichsam die Natur aus zweiter Hand. Denn wer die Natur liebt, erkennt darin seine Geliebte nicht so ganz wieder, sondern erblickt darin nur ein angenehmes Gemälde" (187). 1832 bezeichnete ihn der Maler und Kunstkritiker Carl Friedrich Rumohr als "vertrockneten Italiener" (188). Erst im Herbst 1834, d. h. sieben Jahre nach seiner Heimkehr, entdeckte Richter die Schönheit von Teplitz und konnte sich endlich der heimischen Natur zuwenden (189). Es ist daher fraglich, ob in dem Urteil Friedrichs, daß sich der in Frage stehende Maler "sehr gebessert" habe, gerade "seit er von da (=Rom) zurück ist", Richter gemeint war, besonders falls dieser Satz wie die oben erwähnten Fragmente um 1830 entstand. Richter vermochte ebenfalls erst nach 1834 etwas Poetisch-Gedankliches in seinem Bild anzuwenden. Seine "Überfahrt am Schreckenstein", die wohl 1834 entstand, steht trotz ihrer volkstümlich-erzählerischen Milde ihrer Lebensallergie wegen der Poesie im Friedrichschen Sinne etwas nahe (190). Sein Freund Zimmermann, Peschels italienischer Reisegefährte, war seinerseits Maler religiöser Themen nach der Art der Nazarener, und in seinen Bildern spielte die Landschaft nur eine Nebenrolle. In Italien malte er zwar einige ideale Landschaften, widmete sich aber in seiner Dresdner Zeit zwischen 1830 und 1835 der historisch-biblischen Malerei und dem Porträt (191). Es ist deshalb nicht überzeugend, ihn als "Knecht von Koch" Richter gegenüber zu stellen.

Ich sehe im ersteren Landschaftsmaler eher Oehme, im zweiten Richter: Oehme schuf 1821 den "Dom im Winter" und 1828 wieder die "Prozession im Nebel", in denen er offenbar unter Einfluß von Friedrich die irdischen Szenen zum Symbol erhob. Aber diese Richtung war für ihn nicht die einzige. Während seines Aufenthaltes in Italien (1822 bis 1825) wurde er von Koch beeinflusst und bemühte sich, heitere, südliche Landschaften zu erzeugen,

"mit welchen er aber", so urteilt sein Freund Richter, "nur wenig über die Vedute hinauskam" (192). Als Oehme nach Deutschland zurückkehrte, charakterisierte ihn Schnorr von Carolsfeld in einem Brief an Quandt: "Öhme werden Sie nun bald selbst sehen, und da wird er Ihnen sagen, daß die deutsche Natur seiner Gefühlsweise mehr entspricht als die italienische und daß er aus diesem Grunde mit mehr Freudigkeit und Vertrauen zu seiner Kunst im Vaterland leben wird, als es ihm hier möglich wurde" (193). Tatsächlich traten nach seiner Heimkehr die italienischen Ansichten zurück, und dafür tauchten alpine und deutsche Landschaften auf. Seine Arbeiten schienen Richter stimmungsvoll-hochpoetisch (194), jedoch seine zwar lyrische, aber oft vedutenhaft dem Irdischen verhaftete Auffassung der Natur erreichte nicht die tiefere, anspruchsvolle Poesie im Sinne Friedrichs, wie es dieser in seiner Kritik über Oehmes "Christagsmorgen" andeutet. Richter dagegen zog zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit durch den 1824 auf der Dresdner Akademie-Ausstellung ausgestellten "Watzmann" auf sich (195), den er, wie er selber anerkannte, unter dem starken Einfluß von Kochs "Schmadribachfall" komponierte (196). Während seiner Italienzeit von 1823 bis 1826 hielt er an dieser Richtung weitgehend fest. Auch nach seiner Heimkehr blieb er, wie oben gesagt, lange von Italien verzaubert, während sich Oehme sofort davon lösen konnte. Trotz des Unterschieds in der künstlerischen Richtung bestand eine Freundschaft zwischen den beiden und Peschel, die in Rom ihre Wurzel hatte und in Dresden vertieft wurde. In der Künstlergesellschaft waren sie als "unzertrennliches Kleeblatt" (197) oder als "heilige drei Könige" (198) so bekannt, daß es nicht überraschend ist, daß Friedrich in diesen Fragmenten Oehme und Richter als Freundschafterpaar schilderte. Die beiden Fragmente sind dann ein paar Jahre nach Richters Heimkehr (Ende 1826), in jedem Fall aber vor seiner "Bekehrung" (1834) entstanden. In diesen Jahren waren die Werke der beiden jungen Landschaftsmaler jedes Jahr auf den Ausstellungen der Akademie und des Sächsischen Kunstvereins zu sehen.

Wenn Friedrich eine so strenge Haltung gegenüber Richter einnimmt (198 a), dann richtet sich eine andere scharfe Kritik im 129.

Fragment möglicherweise auch gegen eines von dessen Gemälden: die 1830 vom Sächsischen Kunstverein angekaufte "Gegend am Monte Serrone bei Olevano während einem Gewitter (sic)" (199). Kompositionell ähnelt das Bild der "Landschaft mit dem Heiligen Georg" von Joseph Anton Koch (200): Im Hintergrund ragt ein von Gewitterwolken halbverdeckter Gipfel auf, während sich im Vordergrund eine relativ flache Landschaft mit Staffagen ausbreitet. Auf der linken Seite des Gipfels regnet es schon heftig; man sieht sogar den Blitz. Im Mittelgrund weht es bereits stark, aber die Sonne bestrahlt noch den Hügel, auf dem der Hirte seine Herde in den Stall treibt. Im niedrigeren Vordergrund steht links ein gebrochener, bizarr geformter Baumstamm, der die Heftigkeit des kommenden Sturmes verkündigt, rechts eilen ein Kuhhirt und zwei Bäuerinnen vom Gewitter bedroht auf dem Bergpfad heim. Eine dramatische Landschaft mit Kontrasten zwischen der großen Macht der Natur und den kleinen Menschen, zwischen Hell und Dunkel. "Wie unüberlegt sind die Dunkelheiten angebracht", urteilt Friedrich, "aber es ist jetzt ... Mode ... Wenn der hohe Berg so im Nebel liegt, wie kann denn in der Niederung alles so klar erscheinen?" Er erkennt zwar an, daß man solch eine kontrastvolle Erscheinung in Wirklichkeit finden kann, aber als Bildmotiv empfiehlt er sie nicht. Dies erinnert an seine bissige Kritik an Ramdohrs "Kontrastlehre". Auch in einem Fragment wiederholt er dieselbe Behauptung: "Es ist die Regel bei euch geworden, durch die schroffsten Gegensätze eure Gedanken auszudrücken. Ihr sucht Mannigfaltigkeit, verliert die Einheit und verirrt euch in Widersprüchen" (201).

Aus dem Vorstehenden ergibt sich, daß die kunstkritischen Fragmente Friedrichs nicht bei einer einzigen Gelegenheit entstanden. Wir überprüfen aber hier noch einmal die Möglichkeit, ob nur die Fragmente 1 bis 8 des ersten Blattes, das mit dem Titel versehen ist, mit einer einzigen, damals existierenden Sammlung übereinstimmen. Wenn ja, müßten diese wegen des Bildes von August Richter entweder die Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins vom Jahre 1830 oder eventuell auch die private Sammlung von Hammer beschreiben. Eine weitere größere Sonderausstellung der modernen Malerei mit Richters Bild ist mir bisher nicht bekannt.

Möglicherweise sah es Friedrich sonst direkt vor oder nach der Komitee-Sitzung vom November 1830 im Kunstverein mit den anderen zum Ankauf ausgestellten Gemälden.

Die "Sammlung" in den "Äußerung"-Fragmenten muß nach den auf das betitelte Blatt geschriebenen Fragmenten die folgenden Bedingungen erfüllen: 1. Sie muß ziemlich groß sein, denn nach dem ersten, als Einführung formulierten Fragment sind hier auf für Friedrich unangenehme Weise "eine Menge Bilder wie Ware ausgestellt oder aufgespeichert", "selbst Thüre und Fenster sind nicht frei von Bildern", und dadurch schadet ein Bild dem anderen. 2. Sie muß außer dem Gemälde Richters mindestens noch die folgenden Werke enthalten: a. drei Bilder eines Landschaftsmalers in italienischer Art (2. Fragment); b. ein oder mehrere Bilder eines Nazareners mit mehreren Figuren (3.); c. mehrere Arbeiten eines Landschaftsmalers, der bald Claude Lorrain, bald Vernet oder Schinkel nachahmt (6.); und d. zwei Christusköpfe bzw. Bilder mit der Figur Christi (7.).

Das Komitee des Sächsischen Kunstvereins prüfte in seiner Sitzung vom November 1830 dreizehn Bilder (eines davon auf Porzellan) von zwölf Meistern (202). Schon diese Zahl der Gegenstände ist im Vergleich zur ersten Bedingung zu klein. Unter den Künstlern war Jonann Theodor Goldstein mit zwei Werken - "Ansicht von Heidelberg" und "Ansicht des Lago maggiore" - vertreten. Seine von Schinkel beeinflussten Architektur- und seine relativ konservativen, meist italienischen Landschaftsstücke, die unter den Zeitgenossen viele Lobredner fanden, scheinen zwar zu den Charakteristika des im 6. Fragment erwähnten Malers zu passen (Bedingung 2-c). Aber er war der einzige, der in dieser Sitzung mehrere Werke aufstellte. Es waren auch keine Christusköpfe zu sehen: Die beiden diesmal eingebrachten religiösen Gemälde stellten keine Szenen aus dem Leben Christi oder dessen Verherrlichung, sondern den jungen Tobias mit dem Engel bzw. beim Abschied von seinen Eltern dar. Die zweite Bedingung wird also auch nicht erfüllt. Die "Sammlung" entspricht daher nicht der beim Komitee zusammen ausgestellten Bildergruppe.

Im Dezember 1830 stellte der Sächsisch-Kunstverein 28 Gemälde, 1 Gemälde auf Porzellan, 2 Aquarelle, 2 Zeichnungen, 1 Umrißzeichnung nach Holbein und 2 graphische Reproduktionen Raffaels und Fra Bartolomeos zur Verlosung aus (203). Die Zahl der Gegenstände ist im Vergleich zu der der Akademie-Ausstellung mit jährlich rund 600-700 Kunstwerken zwar sehr klein, aber groß genug, um ein Zimmer bzw. einen Saal damit zu füllen (Bedingung 1). Der Maler im 3. Fragment, dessen Bilder sich an alte italienische Meister anlehnen, erinnert an Peschel, von dem hier die "Süße Mutter der Liebe" - ein Stück fast wörtlich nach der "Madonna del Cardelino" Raffaels - ausgestellt wurde (Bedingung 2-b). Auf der anderen Seite nahm der Kunstverein dieses Jahr nur von drei Malern mehrere Werke an: von Otto Wagner vier Gemälde und zwei Aquarelle, von Curt Victor Clemens Gro(h)lig und von Ludwig Richter je zwei. So müßte "der Schöpfer dieser drei Bilder" im 2. Fragment Wagner sein, die "Malereien des Künstlers XXX" im 6. entweder die von Grolig oder von Richter. Die topographisch getreuen Architekturstücke Wagners kann man aber nicht als durch verschiedene farbige Brillen gesehene (2.), d. h. bald nach einer, bald nach der anderen Schablone gemalte Landschaften bezeichnen. Diese müßten Werke eines akademischen Malers oder eines Deutsch-Römers gewesen sein, der den Stil Claude Lorrains, Poussins, Salvator Rosas o. dgl. übernahm. Der junge Maler Grolig war damals noch Dahls Schüler und schuf Ansichten von Dresden und dessen Umgebung. Seine Arbeiten hatten naturalistische Neigungen und waren nicht so stilisiert wie die "Nachäfferei nach (Claude) Vernet und nach Schinkel" (6.). Erst bei seinem Pariser Aufenthalt in den vierziger Jahren wählte er sich Horace Vernet zu seinem zweiten Lehrer, der aber kein Landschaftsmaler war. In Richters Werken um 1830 ist der Einfluß der südlichen Landschaften von Koch und von Claude Lorrain zwar erkennbar, es ist aber schwer, sie mit Vernet und Schinkel zu verbinden. Die Kritik würde vielmehr Goldstein entsprechen, der wie bereits erwähnt, in den zwanziger Jahren unter Schinkels Einfluß Architekturstücke schuf und seit Ende des Jahrzehnts italienische Landschaften, deren Gestaltung man als akademisch-konservativ bezeichnen kann. Von ihm wurde aber 1830 nur ein Bild, "Isola Bella", vom Sächsischen Kunstverein erworben.

Ferner wurde keine andere Christusdarstellung gezeigt als das oben erwähnte Gemälde Peschels, in dem das zu seiner Mutter aufblickende Christkind weder "Liebet eure Feinde" noch "Aug um Aug, Zahn um Zahn" den Betrachter zu sagen scheint, wie es im 7. Fragment geschrieben steht. Die Bedingungen 2-a, c und d werden also nicht erfüllt. Die 1830 vom Sächsischen Kunstverein angekaufte, und ausgestellte Bilderkollektion entspricht folglich nicht gänzlich der "Sammlung" der "Äußerung ..."

Die Sammlung Hammers ist m.W. in keiner literarischen Quelle erwähnt. Es ist dadurch schon fraglich, ob er überhaupt eine so reiche Gemäldesammlung besaß wie in der "Äußerung". Die Künstler ohne privates Vermögen waren damals in Dresden im allgemeinen arm (204), und die Besoldung der Akademie war besonders bei einem Stecher nicht hoch (205). Wenn Hammer auch mit den Kollegen Arbeiten austauschte, so konnte er wahrscheinlich meistens nur Graphiken oder Zeichnungen bekommen und nicht "eine Menge Bilder wie Wahre".

Die Vermutung, daß die auf dem betitelten Blatt behandelte "Sammlung" als Ganzes weder denbeim Komitee bzw. bei der Verlosung des Sächsischen Kunstvereins vom Jahre 1830 ausgestellten Bildern noch der unbekannten Sammlung Hammers entspricht, wird durch folgende Argumente gestützt: Wenn die "Sammlung" auf einer real existierenden beruhte, so müßten auch die Fragmente der Gruppe 1, der früheren Fassung für die das Titelblatt einbegreifende Gruppe 3, auf derselben beruhen. Dann müßten auch die anderen Blätter der Gruppe 3, mindestens aber das 13. Blatt (82. - 90. und b-d Fragment), auf dem ein Fragment der Gruppe 1 wiederholt wird und "viele Bilder von XXX in d i e s e r S a m m l u n g "(d) zur Sprache kommen, dieselbe Sammlung beschreiben. In dem Fall beläuft sich die Zahl der ausgestellten und erwähnten Bilder allein wenigstens auf dreißig. Es ist schwer anzunehmen, daß eine solche, für einen Privatmann verhältnismäßig große Sammlung, mit der sich Friedrich vor allen anderen auseinandersetzen wollte, von den anderen Zeitgenossen nicht bemerkt wurde. Die Hammersche Sammlung dürfte daher aus den möglichen Gegenständen der "Äußerung" ausgeschlossen werden. In den Fragmenten des 13.

Blattes werden weitere Beispiele erwähnt, die in jener Komitee-Sitzung oder bei der Verlosung nicht ausgestellt wurden, nämlich "Joseph und Potiphars Weib" (83.), zwei Bilder des Abendmahls (b und 84.) und die Trümmer eines verfallenen Klosters in der Morgendämmerung (89.). Darüber hinaus werden in Fragment c sechs Bilder eines wahrscheinlich schon längst gestorbenen Künstlers erwähnt. Der Ankauf solch alter Werke steht dem Zweck des Kunstvereins entgegen, der vor allem zur Unterstützung der lebenden Künstler Sachsens gegründet worden war (206). Folglich stimmt die "Sammlung" nicht völlig mit den 1830 vom Kunstverein geprüften oder angekauften Bildern überein.

Daraus läßt sich schließen, daß die "Sammlung" Friedrichs nicht auf e i n e r einzigen, bestimmten Kollektion bzw. Ausstellung beruht. Sie ist eine Erfindung, in der er die Kritiken, die er bei mehreren Gelegenheiten verfaßte, zusammenstellt, wenn ihre einzelnen Bestandteile sich auch auf reale Kunstwerke beziehen. Die Ausstellungen der Dresdner Akademie und des Sächsischen Kunstvereins waren wahrscheinlich ihre Hauptquellen.

Wenden wir uns den Kritiken an den allgemeineren Kunstdtrends zu. Mit den heroischen Landschaften in der Art von "C(atel) und K(och) in R(om)" (207), die "jetzt eben Mode" (92.) waren, setzt sich Friedrich vor allem im 91. Fragment auseinander. Ihr Fehler liegt, so kritisiert er, erstens in der Überfüllung des Bildraumes mit Einzelmotiven, aus der - im Gegensatz zu ihrer Absicht, eine "in einem großen Gesichtspunkt" gesehene Gegend vorzustellen (208) - keine Darstellung der Natur in ihrer unendlichen Größe, sondern ein kleinlicher Miniaturgarten resultierte:

"... was die neueren Landschaftsmaler in der Natur in einem Kreis von 180 Graden gesehen(,) pressen sie unbarmherzig in den Schwinkel von 45 Grade(n) zusammen ... das Elementh des Wassers zieht immer den kürzer(e)n dabei, und das Meer wird zur Pfütze."

Diese Überfüllung wird durch ihre harte Farbgebung, die gegen die Regeln der Luftperspektive auch die entfernten Gegenstände "außer-

ordentlich deutlich, scharf, bestimmt und dunkel" vorlegt, doppelt verstärkt. Außerdem sind die Gegenstände im Vordergrund - z. B. "einzelne Pflanzen und Kräuter, ja Pfeigen (sic) und Aprikosen und Weintrauben, selbst Schnäcken (sic) und Ungeziefer" - zu genau und detailliert dargestellt. (Vermutlich weist Friedrich dabei u. a. auf das Bild Rohdens in der Sammlung von Quandt hin.) Kurzum, diese Maler haben - mit demselben Wort würde es ein Toelken Friedrich selbst vorwerfen - die "träue (sic) Nachahmung des landschaftlichen Vorbildes in der Natur ... gefleißentlich (sic) umgangen". Statt zu versuchen, "die Natur einfach, edel und groß darzustellen(,) wie sie ist, wenn man Sinn, Gemüth und Gefühl hat(,) es zu erkennen und aufzufassen", wollen sie wie Nazarener "alte Gemählde und Kupferstiche nach...äffen" und zeigen somit die Natur aus zweiter Hand. Vielleicht deutet Friedrich mit dem Schlußwort ironisch an, daß der damals noch nicht genau definierte Ausdruck vom "großen historischen Stil", mit dem die Kochsche Landschaft bezeichnet wurde (209), nicht im Sinne von "idealem" "historisch" benannt sei, sondern ein Zeichen für ihren Historismus sei:

"Von dem großen historischen Stil(,) wodurch sich eben die neuere Landschaftsmahlerei so besonders günstig auszeichnen soll, will ich schweigen; bis erst die Mahler(,) so sie üben(,) und die Kunstrichter(,) so sie lobpreisen(,) bestimmter zeigen und wissen, was denn so eigentlich mit diesen Worten gemeint ist."

Die Kochschen Landschaften stehen oft unter dem Einfluß des paysage composé Poussins, haben aber "ein neues, der älteren Malerei fremdes Verhältnis zur Wirklichkeit der Natur" (210). Wie Friedrich so beobachtet auch Koch die wirklichen Naturgegenstände aufmerksam und intensiv und arbeitet aufgrund der auf diese Weise entstandenen Studien (211). Friedrich aber ignoriert dies, beurteilt im Gegenteil die ausführliche Darstellung der variierenden Einzelheiten als naturwidrig, als "Trödelbude, wo vieles durcheinander liegt und aufgehäuft ist; aber nichts zueinander paßt" (11.). Die "edle, große Natur", die in einem Landschaftsgemälde verbildlicht werden soll, hat bei ihm eine andere Quali-

tät als bei den Deutsch-Römern. Während diese aus verschiedenen, reichen, allgemein als "groß" oder "schön" anerkannten Elementen eine üppige und grandiose Landschaft zusammensetzen und somit eine besondere, "ideale Ferne" (212) erfinden, steht die subjektiv-empfundene Landschaft Friedrichs direkt am menschlichen Dasein, für die das Dargestellte keine "ganz besondere Gegend" zu sein braucht: "... ein einfacher(,) aber nur würdiger Gegenstand wehre (sic) hinreichend" (99.), wenn er beim Betrachter nur ein edles Gefühl erregt. Man braucht daher nicht bis nach Italien zu fahren, um ein großes, schönes Motiv zu finden (19.) (213). Ob ein Bild edel ist und die Unendlichkeit ahnen läßt, hängt bei Friedrich vielmehr von "Sinn, Gemüt und Gefühl" in der Darstellung ab, als von den Motiven selbst. Ein Bild der edlen großen Natur soll zugleich einfach sein, denn es "muß ... einen bestimmten Sinn aussprechen" (214) und der Beschauer "muß mit einem Blicke das Ganze überschauen können" (215), mit einem Blick, der vor aller vernünftigen Analyse schon jenen bestimmten Sinn erfaßt. In den heroischen Landschaften der Deutsch-Römer weist Friedrich auf den Mangel an dieser innigen Einfalt hin.

Bei den Nazarenern erkennt Friedrich zwar den Willen, die fromme Einfalt zu erreichen, kritisiert aber ihren starren Primitivismus. Um das innige religiöse Gefühl der Frührenaissance wieder aufzurufen, ahmen sie idolatrisch die äußeren Züge der alten Kunst mit allen deren technischen "Fehlern" nach, und stellen z. B. "vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskinde ... mit papierenen Gewändern gekleidet" (103.) dar. Was man in der alten Kunst lernen solle, sei ihr kindliches, frommes Gemüt und nicht ihre "kindische", "mangelhafte" Darstellungsweise (3., 32., 35. und 103.). Durch die äußere Nachahmung allein könne man die alte Frömmigkeit nicht wiederbeleben, darüber hinaus versünde man sich an seinem eigenen Gefühl für die Formen und an seiner Zeit (3. und 103.). Wie die Aufgabe von Mensch zu Mensch verschieden sei, sei die der modernen Zeit ihrer besseren Erkenntnis wegen nicht die der einfacheren Vergangenheit, obwohl das Endziel gemeinsam sei (3., 32., 40. und 103.). Ein vergangener Stil könne deshalb kein unbedingtes Vorbild für die Gegenwart sein (29.; dies kann man auch als Kritik am klassizistischen Antikenkult verstehen.). Ein schöpferischer Künstler bringe auch mit ähnlicher

Neigung eine andere Kunst hervor als die ältere. Dies erklärt Friedrich durch ein Gleichnis, das einst Schelling in einem unter den Künstlern bekannten Vortrag benutzte (216):

"... wenn auch in unserer Zeit wiederum ein Rafael (sic) ... aufstünde mit ebenso großen Naturanlagen und Fähigkeiten wie seine Vorgänger, er würde dennoch nicht wie jener mahlen; seine Werke würden und müßten immer das Gepräge seiner Zeit an sich tragen, und der zweite Rafael würde also ... sehr verschieden von dem Ersten in seiner Darstellung sein(,) wenngleich beide einen Gegenstand behandeln." (90.)

Damit behauptet er aber nicht, daß ein moderner Künstler absichtlich nach *N e u e m* streben solle. Seine Feststellung richtet sich vor allem gegen die blinde Übernahme einer fremden Formensprache, die die freie schöpferische Kraft des einzelnen Künstlers in eine Schablone bringt und nur Frömmigkeit aus zweiter Hand ergibt.

Von einem ähnlichen Gesichtspunkt aus wird auch das Erziehungssystem der Kunstakademie beanstandet. Friedrich kritisiert heftig ihre schablonenhafte Lehre, die das eigenständige Streben der Schüler verhindere. Wir zeichnen hier zunächst kurz seine Beziehung zur Akademie nach. Er trat mit zwanzig, also relativ spät, in die Kopenhagener Kunstakademie ein und lernte vier Jahre lang, nach Vorlage, Gips und Modell zu zeichnen (217). 1798 ließ er sich in Dresden als Schüler bei der Akademie eintragen und besuchte fleißig den Aktsaal (218). Wie im ersten Kapitel erwähnt, findet man erst im Brief an Runge von 1805 Friedrichs Unbehagen am Kopieren, d. h. einem wichtigen Bestandteil der Erziehung an der Akademie, 1809 erklärte er sich deutlich gegen die autoritäre Ästhetik der Landschaftsmalerei, die Ramdohr in seiner Kritik am Tetschener Altar verfocht. Diese Gegenschrift war in ihrem Inhalt deutlich anti-akademisch, richtete sich aber nicht direkt an die Akademie, sondern an Ramdohr und die Kunstkritiker im allgemeinen. Seine beiden Verteidiger, Hartmann und Kugelgen, bekamen ein paar Jahre später als etwas romantisch-sentimentale Klassizisten ihre Professur an der Dresdner Akademie. Friedrich selber bewarb sich 1816 auch um die Mitgliedschaft.

Im selben Jahr wurde er zum Mitglied, 1824 zum außerordentlichen Professor ernannt und bekam jährlich 200 Taler Gehalt - einen Betrag, der etwa dem Einkommen der unteren Schichten entsprach und ohne den Verkauf von Gemälden nicht ausreichte (219). Dafür waren mit dieser Stelle keine großen Pflichten verbunden: Er mußte jährlich mindestens einen Schüler in seinem Atelier ausbilden und seine eigenen Werke auf der Akademie-Ausstellung ausstellen, war aber frei davon, regelmäßig im Gips- und im Aktsaal die Zeichnungen der Schüler zu korrigieren oder Vorlesungen zu halten. 1825, als die Professur der Landschaftsmalerei durch Klengels Tod frei wurde, fällte der Direktor der Akademie Graf Vitzthum von Eckstädt über Friedrichs Eignung für die ordentliche Professur ein negatives Urteil, weil seine Kunst einseitig sei und eher von seinem Genie als von einem gründlichen Kunststudium abhängen (220). Friedrich blieb folglich bis Ende seines Lebens auf derselben, relativ freien aber nicht sehr wichtigen Stelle, d. h. innerhalb, aber am Rande der Akademie und eher von dieser entfremdet.

Trotz seiner äußerlich nicht schlechten Beziehung zur Akademie hatte Friedrich viele Gründe, der dortigen Kunsterziehung kritisch gegenüberzustehen. Mit vielen Künstlern vom Ende des 18. und des ganzen 19. Jahrhunderts, die danach strebten, sich von allen Zwängen und bloß mechanischen Handübungen zu befreien, ist er der Meinung, daß die Kunst eigentlich weder lehr- noch lernbar sei. Er unterscheidet die Kunst streng vom Gewerbe. Während das letztere "geübt werden kann und muß", geht die erstere "über die engen Schranken des Handwerkes hinaus", kann "nicht ... durch bloßes todes Einüben" erlernt werden und beansprucht eine besondere Begabung (52.). Im Gegensatz zur Gründungsidee der Akademie sind es nur Auserwählte mit angeborener Neigung zur Kunst, die fähig und wert sind, sich zum Künstler ausbilden zu lassen.

"Glaubt man denn wirklich(,) daß es möglich ist(,) da, wo die Natur dem Menschen Anlage und Neigung versagt hat, durch Lehren und Regeln und maschinenmäßiges Üben etwas Gescheutes hinein(zu)trichtern?
... Nur wer schon als Auserwählter sich erwiese, würde

danach (=nach der Kunst) streben können."
(81. s. auch 50.)

Aus dieser Grundüberzeugung weist Friedrich die Lehre der bloßen Handfertigkeit und der Regeln zurück, auf die sich die Unbegabten stützen und die wohl tüchtige Maler erzeugen, aber keine echten Künstler mit dem ihnen eigenen Gefühl und Willen.

"Ein Bild mit den Händen anfangen und auch vollenden ... findet man häufig. Da eben, und nur da(,) nützen die Kunstregeln und ... sie schaffen mit großer Mühe aus nichts - nichts." (42. s. auch 61. und 136.)

Als Beispiel solcher unfruchtbaren Lehrschemata, die an der Akademie gelehrt werden, greift Friedrich das des "Komponierens" - der Zusammensetzung von zerstückelten Einzelteilen anstatt der Auffassung des Ganzen - an:

"Die Mahler üben sich im Erfinden(,) im Komponieren(,) wie sie's nennen; heißt das nicht etwa mit andern Worten(,) sie üben sich im Stücke(l)n und Pflicken (sic)?" "Gütige Kunstrichter nennen so etwas(:) die Alten studiert haben und klüglich benutzen; aber strengere Kenner nennen es Armseligkeit." (43. und 121.)

Auch im Hinblick darauf, daß die Aufgabe je nach Individuum und Zeit unterschiedlich ist, kann es keine allgemeingültigen Regeln der Kunst geben. Vielmehr unterdrückt ein Gesetz von oben die Eigentümlichkeit der Schüler (18. und 146.). Dies ist der größte Nachteil, den Friedrich im geltenden Erziehungssystem findet. Er nimmt keine Rücksicht mehr darauf, daß die Akademie als offenes Erziehungs- und Qualifikationsorgan einst die Künstler von der Zunft und ihrem engen handwerksmäßigen Interesse befreit hat, und daß die gründliche technische Ausbildung ihnen eine Freiheit auf höherer Stufe bringen könne. Regeln und Übungen hält er eher für Zwänge und Verkürzung als für Hilfe und Unterstützung bei der lebendigen Entfaltung der Eigentümlichkeit bei den Schülern. Die Lehre, die keine Rücksicht auf die Individualität des einzelnen Schülers nimmt, indem sie ihm die erstarrten Kunstgesetze (36.

und 139.) oder die Manier des Lehrers (95.) aufdrängt, verhindert die Entwicklung der eigentlichen Begabung und das selbständige Denken des Schülers, macht ihn folglich zu einem völlig von Vorschriften abhängigen Maler oder zu einem Künstler für alle, ohne seine eigene Richtung (21. und 122.). Eher "nicht unterwiesen zu sein(,) ist oft für geistig begabte Menschen ein Glück. Das viele Lehren und Unterweisen ertötet nur zu leicht, ... das Geistige im Menschen ... der Schade ist größer als der etwaige Gewinn" (114.). Wenn die Kunsterziehung für die Unbegabten vergeblich und für die Begabten überflüssig sei, verliert eine Kunstschule gänzlich ihren Sinn. Friedrich verneint zwar nicht hundertprozentig den Existenzwert von Lehrern, erkennt ihnen aber nur eine bescheidene Rolle als Ratgeber zu:

"Man lasse doch einem jeden seine Weise und seine Art(,) sich auszusprechen(,) und stelle sich dem Schüler nur beratend zur Seite, nicht befehlend gegenüber." (146.)

Als Lehrer war er selber sehr liberal. Wie wir in Crolas Tagebuch gesehen haben, stand er tatsächlich "dem Schüler nur beratend zur Seite" und schätzte dessen Spontaneität (221). Durch die Forderung der Eigenständigkeit für die Schüler wurde es für Friedrichs Kunst, die schon von ihrer originalen Stimmungsbildung her kaum lehr- und lernbar war, umso schwerer, eine Schule zu bilden.

In einigen Fragmenten setzt sich Friedrich mit den an seine Kunst gerichteten Kritiken auseinander. Die dreigliedrigen Fragmente (64. -66.) in denen die meßbare Größe des Bildes mit der psychologischen verglichen wird, scheinen die oben erwähnte Kritik Toelkens über Friedrichs Ruinenbild zu reflektieren. Toelken hält die außergewöhnliche Größe dieses Gemäldes (ca. 170 x 120 cm) einfach für ein Mittel, um unabhängig von oder eher trotz des unbedeutenden Sujets einen großen Eindruck zu erreichen. Bereits Quandt stellt 1825 die große Dimension des "Watzmann" in Frage, weil "ein solcher räumlich grosser Naturgegenstand in einem Bilde nur durch Zusammenstellung gross erscheinen, doch durch absolute Größe nie genügen (kann)" (222). Friedrich deutet an, daß ihr

Argument nicht trifft. Die Größe des Bildrahmens entspricht, so meint er, der der Auffassung. Der erhabene Gegenstand fordert eine erhabene Auffassung, und diese eine große Dimension. Der Künstler wählt deshalb die mathematische Größe des Bildes eben so, wie sie der erhabene Gegenstand an sich beansprucht, und nicht bloß in der Absicht, einen großen Eindruck damit zu machen. Die richtig gewählte Auffassung und Dimension tragen zusammen zur Größe der Einwirkung bei, die durch kompositionelle Behandlung allein nicht erreicht wird. Und wenn ein Bild die wahre Erhabenheit erreicht, dann "wünscht man es immer noch größer ... Es ist daher immer ein Lob für ein Bild(,) wenn man es größer wünscht".

Das 115. Fragment ist, worauf Sumowski bereits hingewiesen hat (223), eine Kritik an dem 1833 von Schöll erklärten Standpunkt, die wirkliche Natur sei in sich schon symbolisch, und daher sei es hochmütig, sie mit dem Gedanken oder Gemüt erneut anzuordnen, um die letzteren zu veranschaulichen. Die folgenden Sätze richten sich offensichtlich gegen diesen Standpunkt:

"Die Forderung der Zeit ist; treue Nachäffung der Körper, also Längen, Breiten und Höhen und Formen und Farben; denn damit hätte man auch schon den Geist erfaßt, nach dieser Herren Meinung, denn eben darin könne sich ja nur der Geist aussprechen ... Also nicht wollen, sondern nur mahlen soll der Mahler! denn selbst daß (sic)(,) was durch das leibliche Auge vom geistigen Auge aufgenommen worden, hält man schon für Anmaßung und rechnet es schon als Sünde an."

An einer anderen Stelle erwähnt Friedrich noch einmal ironisch denselben Standpunkt:

"Ein schönes Gesicht, fährt unser Sprecher (= wohl Ludwig Richter gemeint) fort, oder ein schöner Arsch sind beides würdige Gegenstände für den Bildner, denn es ist beides Natur, und der Schöpfer offenbart sich in der Natur dem Menschen durch Schön-

heit und Mannigfaltigkeit der Gestaltungen und Pracht der Farbe aller Art, und dies soll und muß der Künstler einzig auch nur wollen, und nichts anderes, wenn die Kunst nicht in kränkelnde Empfindsamkeit ausarten soll, statt heitere Lebenslust zu erwecken." (141.)

Diese Art Spott ist mit einer späteren Karikatur des französischen Akademisten Thomas Couture verwandt, in der ein "Realist" auf einem antiken Kopf sitzt und einen Schweinkopf nach der Natur abmalt (224) - wenn man nur die "kränkelnde Empfindsamkeit" mit der "Wiederholung des Musters" ersetzt. Gegenüber den radikalen Realisten steht Friedrich auf der Seite der "ästhetischen Transzendentalisten" (225), obwohl er sich seines Individualismus wegen von dem akademischen Klassizismus getrennt hat.

Er sieht aber, daß seine Gegner schon Legion sind, und erkennt darin den Wechsel der Zeit, vor dem er beinahe machtlos ist. Im 152. und 154. Fragment (Gruppe 2 = um 1829) betrachtet er jedoch noch ruhig und leicht spöttisch den geänderten Geschmack. In den Fragmenten der Gruppe 4 und 5 (108., 111., 112., 117. und 119. = wahrscheinlich nach 1833; 75., 125. und 126.) aber wiederholt er eher schwermütige Klageworte über das Mißverstehen und die Verfolgung, als sei es bereits - wie in Carus' ärztlichem Urteil über ihn um 1829 - eine Zwangsvorstellung geworden (226). Er behauptet, daß seine "Feinde" sich im geheimen verbunden hätten, um seine neueren Leistungen unterschiedslos zu tadeln und ihn mit jedem Mittel zu belasten, sogar für wahnsinnig zu erklären (227). Diese letzteren Fragmente sind so gefühlsbetont und monologhaft, daß man sie nicht mehr Kritiken nennen kann.

5. Leser

Die kritischen Äußerungen in Friedrichs Fragmenten sind, wie wir gesehen haben, meistens so negativ, gelegentlich auch so bissig oder pessimistisch-selbstverteidigend, daß der Autor ihre Veröffentlichung wahrscheinlich nicht beabsichtigte. Trotz ihrer oft polemischen Töne wurden sie sicher nicht geschrieben,

um tatsächlich mit den kritisierten Künstlern oder mit dem Publikum Meinungen auszutauschen. Jedoch deuten die großen Mühen, die er auf diese Arbeit aufwendete, darauf hin, daß sie kein rein persönliches Vergnügen war, sondern schon Leser voraussetzte. Im ersten Fragment deutet er sogar an, von außen zum Schreiben gezwungen zu sein, d. h. bestimmte Leser zu haben.

Unter den Kopien von Friedrichs Handschriften im Nachlaß Andreas Auberts befindet sich die eines Zettels, der in diesem Zusammenhang beachtenswert ist. Er lautet:

"Ich habe diese Seite weiß stehen lassen aus Ursache(,) eine Vorrede darauf zu schreiben. Jetzt(,) da sich eine Gelegenheit (bietet,) schon Euch ... (=auf der Kopie fehlen hier einige Wörter) zu schicken, und die Vorrede noch nicht fertig ist(,) weiß ich auch wirklich nicht(,) was sie enthalten sollte. Das einzige(,) was ich etwa zu sagen hette (sic,) were (sic): Denket nicht(,) daß ich die Zeit(,) so ich zur (Ausführung?) dieses Geschreibsels gebrauch(t) habe(, von) meine(r) Kunst abgegangen ist (sic). In Stunden der Erholung des Abends auf einsamen Gängen hab ich ... (=hier fehlt ein Wort) ausgebeutet." (228)

Dies scheint eine Art Vorrede zu einer wahrscheinlich größeren, zeitraubenden schriftlichen Arbeit zu sein. Als solche sind bisher nur die Gegenschrift gegen Ramdohr und die "Äußerung"-Fragmente bekannt. Die "Sage" ist unter den anderen Schriften relativ lang, benötigt jedoch nur etwa ein Folioblatt und hat einen so deutlichen Zweck - Aufschreibung einer Überlieferung (oder eines Märchens) - daß es seltsam wäre, wenn Friedrich nicht gewußt hätte, was für eine Vorrede er dazu schreiben sollte. Dasselbe gilt auch für die Gegenschrift. Die verschollene Handschrift mit den Aufsätzen über die Bildnismalerei und über die Figuren in der Landschaftsmalerei scheint Emil Waldmann zufolge auch nur ein Blatt zu umfassen. Und da in Auberts Nachlaß keine Kopie davon zu finden ist, war ihr Original vermutlich schon von den Manuskripten, die Aubert zur Verfügung standen, getrennt gehalten. Dies ist auch bei dem unveröffentlichten allegorischen

Gespräch und der Erzählung in Bützow der Fall. Die "Zehn Gebote des Künstlers", mit deren Manuskript zusammen der Zettel kopiert ist, sind auch kurz und verfügen bereits über eine eigene Vorrede. Die Möglichkeit, daß der Zettel als Vorwort zu den "Äußerung"-Fragmenten bzw. zu einem Teil davon verfaßt wurde, ist daher groß (228 a). Dann wären sienicht für Friedrich allein, sondern auch für einen bestimmten Leserkreis geschrieben worden, für diejenigen, die mit ihm eng befreundet waren und ihm sowohl künstlerisch als auch menschlich nahestanden. Was die kunstkritischen Fragmente anbetrifft, war dies wohl - der erforderlichen Kenntnisse über die zeitgenössische Dresdner Malerei wegen - in erster Linie der Künstler- und Kunstfreundeskreis älterer Generation in Dresden um Friedrich, zu dem wohl auch Dahl gehörte, der die "Äußerung" gut kannte und ähnliche Aphorismen schrieb. Vermutlich wollte Friedrich auf diese Weise seinen Vertrauten seine Kunstanschauung und Kritik an den zeitgenössischen Tendenzen der Malerei mitteilen. Ob er tatsächlich eine endgültige Fassung der "Äußerung" vollendete und sie den Lesern lieferte oder einfach das uns vorhandene, wohl noch nicht ganz fertiggestellte Manuskript bzw. einen teil davon liefern wollte, bleibt offen. Wenn diese Vorrede auch nicht für die "Äußerung" bestimmt wurde, könnte doch der für sie anzunehmende Leserkreis derselbe sein. Der eifrigste Leser der polemischen Fragmente war aber wohl Friedrich selbst, der durch Lesen und Schreiben eine Katharsis erlebt haben muß. Mit Goethes Äußerung über seine lustigen Epigramme hätte er auch sagen können:

"Ich habe eine ganze Sammlung solcher Gedichte, ... die ich geheimhalte und nur gelegentlich den vertrautesten meiner Freunde zeigte. Es war dies die einzige unschuldige Waffe, die mir gegen die Angriffe meiner Feinde zu Gebote stand. Ich machte mir dadurch im stillen Luft und befreite und reinigte mich dadurch von dem fatalen Gefühl des Mißwollens, das ich sonst gegen die öffentlichen und oft boshaften Häkeleien meiner Gegner hätte empfinden und nahren müssen. Durch jene Gedichtchen habe ich mir also persönlich einen wesentlichen Dienst geleistet. Aber ich will nicht das Publikum mit meinen

Privat-Händeln beschäftigen oder noch lebende
Personen dadurch verletzen." (229)

Exkurs: Fragmente (Aphorismen) als Ausdrucksform

Die "Äußerung"-Fragmente in ihrem kunstkritischen Teil entstanden - wie erwähnt - meist als Reaktionen auf einzelne, konkrete Kunstwerke oder -kritiken, die Friedrich bei verschiedenen Gelegenheiten erfuhr. In diesen zerstreuten Notizen scheinen jedoch die konsequenten künstlerischen Gedanken des Autors, die wegen ihres polemischen Charakters wohl gelegentlich auf etwas übertreibende Weise formuliert wurden, spürbar zu sein. Bei den erwähnten Beispielen stellt Friedrich nämlich seine Kriterien immer darauf ab, ob der Künstler frei von fremdem Muster seinem eigenen inneren Antrieb folgt und ob die Auffassung dem Sujet bzw. dem Gegenstand gerecht wird und einfach und natürlich ist. Vom gewählten Dargestellten und vom Sinn des Darstellenden erwartet er etwas "Erhabenes", das das Gefühl des Betrachters erhebt. Abgesehen von den einzelnen Gegenständen und Reaktionen darauf behandeln wir nun die "Äußerung"-Fragmente erneut als *e i n* Gesamtes und rekonstruieren ihre theoretische Grundlage.

Es ist bemerkenswert, daß Friedrich hier für seinen größten schriftlichen Nachlaß, auf den er viel Zeit und Mühe wendete, und sogar wohl im Gedanken an wenigstens einige Leser die meist sehr kurze, fragmentarische Ausdrucksform wählte. Dies gilt nicht nur für den Teil, der mit den einzelnen konkreten Gegenständen verbunden und daher Kurzkritik zu nennen ist, sondern auch für den, der allgemeinere Themen behandelt. Vor der Analyse der Grundgedanken betrachten wir die Bedeutung der Ausdrucksform selbst.

Die kurze, einprägsame und selbständige Form als Mittel und Stil der Gedankenäußerung ist in zeitgenössischen Schriften nicht selten zu finden. Um nur Künstler oder Kunstkenner zu nennen formulierte Friedrichs Freund Dahl z. B. seine Kunstlehre auf diese Weise (230); auch der Dresdner Kunstfreund Karl Förster hinterließ einige Sätze in dieser Form (231). In Schorns Kunstblatt gab es in den zwanziger und dreißiger Jahren in fast jedem

Heft eine besondere Spalte für die "Aphorismen". In England machte Heinrich Füßli denselben Versuch (232). Diese Art der Äußerung wurde aber als literarische Gattung in Deutschland relativ neu begründet, obwohl die Form selbst auf die Antike zurückgeht. Ihr direkter Vorläufer ist die "Maximenliteratur", die im 17. und im 18. Jahrhundert in Frankreich verbreitet war und maximes, pensées (z. B. von Pascal) oder sentences genannt wurde. Um die Wende zum 19. Jahrhundert wurde sie durch zahlreiche Übersetzungen in Deutschland eingeführt und verbreitete sich (233). Herder betrachtete 1792 scharfsinnig die Möglichkeit dieser Denk- und Ausdrucksform als "glühende Funken, Samen der Erkenntniß, Fermente des Lebens" (234). Während er selbst erst spät diese Form benutzte, veröffentlichte Friedrich Schlegel fünf Jahre später das erste rein deutsche Erzeugnis in dieser Form in der Zeitschrift "Lyceum". Darauf folgten seine sogenannten "Athenäum-Fragmente" (1798) und "Ideen" (1800). Auch sein Bruder August Wilhelm, Novalis und Schleiermacher beteiligten sich an diesem Versuch. Schlegel nahm zwar am Anfang Chamforts "Maximes", die 1796 erschienen waren, zum Vorbild, aber als er seine eigenen Versuche "Fragmente" nannte, war dies weit mehr als eine bloße Nachahmung der geschmackvollen Bonmots des Franzosen. Sie wurzelten tief in jenem romantischen Gedanken, den Zwiespalt zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen versöhnen oder vielmehr überwinden zu wollen, und bahnten mittels derselben Form einen neuen Weg. Auf den Begriff der Fragmente bei Schlegel wird hier hingewiesen, nicht, weil seine direkte Einwirkung auf Friedrich angenommen ist, sondern weil sie zum Verstehen und zur Behandlung einer Schrift in Form der "Fragmente" aufschlußreich ist.

Die Rückbesinnung auf den Begriff "Fragment" geht bei Schlegel auf seine frühe Karriere als altgriechischer Philologe zurück. Die Haupttätigkeit in diesem wissenschaftlichen Bereich war es, die meist fragmentarischen Überlieferungen und Manuskripte kritisch zu untersuchen, die echten von den unechten zu unterscheiden und zu versuchen, mit Einsicht ins Gesamtbild aus den zusammengehörigen Teilen den ganzen Text zu rekonstruieren (235). Die Fragmente wurden hier noch in ihrem ursprünglichen Sinne benutzt, d. h. als Bruchstücke eines einst vollständig gewesenen Ganzen.

Später, als Schlegel als Kritiker den chaotischen Zustand der modernen Literatur erkannte, wandte er dasselbe Wort auf ihre Werke an, die materiell noch vollständig und deshalb eigentlich nicht "Fragmente" zu nennen waren:

"Viele Werke der Antike sind Fragmente geworden.
Viele Werke der Neueren sind es gleich bei der
Entstehung." (236)

Dies bedeutet, daß es der modernen Literatur trotz nicht weniger vortrefflicher Einzelarbeiten an einem Mittelpunkt fehlt; sie hat keine Harmonie - jene "vollendete Darstellung des Lebens, die reale Versöhnung des Unendlichen und Endlichen" der Antike (237) -, sondern bleibt in Anarchie, im Chaos zahlloser verschiedenster Einzelwerke (238). Darum kann man mit einem Werk nicht zufrieden sein und findet es fragmentarisch. Diese negative Wertung des Wortes "Fragment" veränderte sich im nächsten Stadium in eine positive, indem Schlegel diesen Konflikt zwischen der sinnlichen Erfahrung und der gedanklichen Konstruktion oder zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen - mit der romantischen Terminologie: zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen -, zur Grundthematik der Erkenntnis selbst erweiterte und sich die Vermittlung der beiden zur Aufgabe machte. Dabei versuchte er nicht, die Einzelnen in ein abstraktes Gerüst des Ganzen zu zwingen, sondern durch Einführung ihres lebendigen, organischen Zusammenhangs den Grundkonflikt aller Erkenntnisakte zu versöhnen. In dieser Denkart ist ein Begriff an sich ein lebender Organismus, der bewegt und sich verändert. Seine Gegenstände beziehen sich auf mannigfaltige Weise aufeinander und können gelegentlich einander widersprechen. Die Definition eines Begriffs muß folglich experimentell sein, wird nie vollkommen.

"Ungeheurer Irrtum, daß von jedem Begriff nur Eine
Definition sei; Unendlich viele." (239)

Eine einzelne Definition ist notwendig fragmentarisch, zugleich aber "Projekt totaler Sinngebung" (240). Schlegel kehrte also

den Prozeß um, in dem Fragmente entstehen: Während die Fragmente der Antike Teile eines vollständigen Ganzen in der Vergangenheit sind, sind Schlegels Fragmente Projekte auf noch nicht erreichte Vollkommenheit, auf ein einheitliches System in der Zukunft.

"Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist." (241)

Um diese Denkart darzustellen, wurde die kurze, thetische Ausdrucksform gewählt. Ein einzelnes Fragment stellt eine experimentelle Definition auf, die ihrer Kürze wegen einheitlich und widerspruchsfrei ist und auf den Geist des Lesers als Denkkeim wirkt ("Sprachkürze gibt Denkweite," sagt Jean Paul.) Es ist ein stetes, charakteristisches Individuum, doch stellt es sich als eigenständiger Mikrokosmos dar. Wenn solche "Projekte" mehrmals unternommen werden, bilden sie eine Fragmentengruppe. In der Gruppe vertritt jedes einzelne eine der verschiedenen Definitionsmöglichkeiten des zu Definierenden. Es hält noch seine Eigenschaft, wird aber relativiert. Die Gruppe gewinnt Vielseitigkeit und erfordert als Ganzes eine neue Definition, die die verschiedenen Einzeldefinitionen dialektisch synthetisieren soll. Indem das Experiment weitergeht, macht die Definition Fortschritte. Und wenn eine Fragmentengruppe schließlich eine alle in ihrer Begriffssphäre befindlichen Fragmente als ihre unentbehrlichen Teile synthetisch vereinigt, dann ist diese das System der Fragmente. Da es alle mit einer bestimmten Charakteristik bezeichneten Einzelnen enthält, gewinnt es als geschlossenes Ganzes mit dieser Charakteristik auch die Individualität.

"System ist ein absoluter Char(akter) und absolutes Indiv.(iduum)." (242)

Das System der Fragmente hat deshalb sowohl die Universalität (unendliche Vielseitigkeit) und die Individualität (nicht multiplizierbare Einheit). Ein einzelnes Fragment repräsentiert eine Seite dieses einheitlichen Makrokosmos. Es ist daher als Einzel-

nes scharfsinnig und selbstbestimmend-vollkommen und als Teil des Ganzen einseitig und bestimmt. Vom Leser wird gefordert, sich an der Aufstellung eines Systems der Fragmente zu beteiligen, mit dem Verfasser der Fragmente zu symphilosophieren (243). Auch hier sollen die Einzelnen (Subjekte) synthetisiert werden. Schlegels ständige Skepsis läßt ihn aber sagen: "Auch das größte System ist doch nur Fragment" (244). Sein System der Fragmente wird relativiert eben in dem Augenblick, in dem es vervollkommen wird. Es ist also eine große romantische Ironie: ein abwechselnder, immer weiter fortgeführter Prozeß der Konstituierung und der Vernichtung (245). Alles, was man tun kann, ist danach zu streben, sich dem unerreichbaren Ziele unendlich zu nähern. Schlegel setzt hier aber den eigentlich negativen Faktor der Unmöglichkeit, eine konfliktlose Universalität zu verwirklichen, in einen positiven um, nämlich in die Möglichkeit des unendlichen Fortschritts im Näherungsversuch. Immer beweglich, immer im Zustand des Werdens, immer und unendlich progressiv ist das Wesen dieses Strebens.

Zwar nicht so dynamisch wie sein Freund erkannte aber auch Novalis den experimentellen und das Mitdenken erregenden Charakter der Form Fragment. Er bezeichnete sie als "Sämereien" und fügte hinzu:

"Als Fragment erscheint des Unvollkommene noch am erträglichsten - und also ist diese Form der Mitteilung dem zu empfehlen, der noch nicht im ganzen fertig ist - und doch einzelne merkwürdige Ansichten zu geben hat." (246)

Die "Äußerung"-Fragmente könnten in dieser Perspektive auch als "Projekte" oder "Sämereien" gedeutet werden, die einen noch nicht systematisierten Gedankeninhalt oder eine noch nicht logisch erfaßte Ahnung möglichst scharf mitzuteilen und durch ihr Nicht-Gesagtes vom Leser das Mitdenken zu verlangen versuchen. Wie er Crola durch seine Ratschläge an die Kunst denken ließ und wie seine Werke vom Betrachter das Mitgefühl fordern, so mag Friedrich auch hier den Leser dazu aufrufen, mit ihm zu denken und den unge-

schriebenen Gesamtzusammenhang - seinen Grundgedanken über Kunst - zu ergänzen. Zwei Wege sind uns offen, um uns mit dieser Aufgabe auseinanderzusetzen. Einer davon ist, nur einige Fragmente, die Friedrichs Kunstlehre am richtigsten repräsentieren würden, zu wählen und von diesen "Keimen" her auf das Ganze zu schließen. Die Gefahr der Überinterpretation ist aber dabei groß. Der andere ist, aus möglichst vielen vielseitigen Fragmenten ein synthetisches Gesamtbild zu rekonstruieren. Im folgenden schlagen wir um der möglichsten Objektivität willen den letzteren Weg ein, mögen die Zitate auch etwa lästig sein.

6. Gedanklicher Umriss

Natur

Die Natur nimmt in den "Äußerung"-Fragmenten eine wichtige Position ein. Sie verbindet sich untrennbar mit der Kunst. Sie treibt sowohl von außen als auch von innen den Künstler zum Schaffen, leitet ihn und erhebt ihn zum Höheren. Mit ihr werden Friedrichs Einwände gegen die schablonenhaften Lehren und Regeln, die Nachahmung des fremden Stiles oder der Mode, die Technik als Selbstzweck und den bloßen Realismus, also gegen alle Tendenzen, die er für Abwege von der echten Kunst hält, begründet. Das Hauptthema der gesamten "Äußerung"-Fragmente ist, grob gesagt, eine Schöpfungslehre mit der "Natur" als Schlüsselbegriff. Dies spiegelt sich auch in ihrer häufigen Erwähnung wider (247).

Die Natur, das Schlüsselwort des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts (248), deckt ein breites Bedeutungsfeld. Von ihrer Vieldeutigkeit sagte Schelling einmal in einem Vortrag, es gebe davon fast so viele Vorstellungen, als es verschiedene Lebensweisen gebe (249). Leslie Stephen sagte seinerseits, das Wort Natur sei erfunden, um möglichst große Vieldeutigkeit in alle politischen, gesetzlichen, künstlerischen oder literarischen Theorien, in die es hineingeht, einzuführen (250). Nach David Hume ist es ein "vages unbestimmtes Wort, welchem die Menge alles zuschreibt" (251). Auch zwischen Friedrich und den jüngeren Landschaftsmalern und Kritikern ist ein Deutungsunterschied der Natur erkennbar, der ihre gegenseitige Abneigung verursachte. Und schon innerhalb

der "Äußerung"-Fragmente ist die Bedeutung der Natur nicht einheitlich. Sie ist ungefähr in drei Begriffe einzuteilen: Natur als Urbild, innere Natur als Anlage und Schöpferkraft des Menschen und Äußere, den Menschen umgebende landschaftliche Natur (252). Den Unterschied und den Zusammenhang der drei Begriffe kommentiert Friedrich nicht deutlich. In vielen Fällen durchdringen sie einander. Dies verrät, daß sie für ihn die drei Phasen des untrennbaren Einen sind und deshalb mit einem Wort bezeichnet werden sollen. Hier aber, um das gedankliche Gerüst klarer zu machen, wird die Natur nach ihren Bedeutungen in höhere, innere und äußere Natur eingeteilt.

a. Natur als Urbild (höhere Natur)

Die Natur bedeutet in den "Äußerung"-Fragmenten oft mehr als die bloße Außenwelt oder die angeborene Neigung des Menschen. Sie wird auch als "alles Gute und Schöne und Wahre" bezeichnet, das man "in der kindlich suchenden Bescheidenheit" erkennen soll (95.). Die Natur in diesem transzendenten Sinne nennen wir die höhere Natur. Von ihr spricht Friedrich unmittelbar zwar nicht sehr viel, deutet aber mehrmals darauf hin, daß sowohl in der Erscheinungswelt als auch im Menschen das Moment dieses Höheren zu finden sei. Diese Ansicht zeigt sich an den folgenden beiden Stellen, in denen er die Natur als Ort, durch den sich die höhere Natur offenbart, von der "Natur" als bloße Wirklichkeit für diejenigen unterscheidet, die gegen das Höhere weniger empfindlich sind:

"Die Kunst tritt als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu groß und erhaben(,) um es erfassen zu können. Das Abbild als Menschenwerk liegt näher dem Schwachen, und so erklärt sich auch wohl die öfter gehörte Äußerung, daß das Abbild mehr gefalle als die Natur (die Wirklichkeit)." (28.) (254)

"Ihr tadelt und sprecht(,) der Gegenstand ist in der Natur anders(,) und XXX hat viel hineingesehen(,) was gar nicht in der Wirklichkeit ist. Ich ehre(,) was ihr tadelt; denn was XXX hineingesehen(,) ist

immer schön und bleibt dem Charakter des Gegenstandes und der Natur getreu, ja unterstützt und erhält denselben." (54.)

Was ist dieser "Charakter der Natur", den man in der Wirklichkeit einsehen soll? An einer anderen Stelle deutet Friedrich die Antwort auf diese Frage an:

"XXX ... hat, mir unbegreiflich, dies erhabene Naturbild so ganz verkannt und so gar nicht empfunden. Nur ängstlich(,) peinlich treu die schönen Formen der Natur wie das Unschöne ... nachgeschrieben. Sollte wohl nicht XXX besser gethan haben (-) und überhaupt den Landschaftsmalern anzuempfehlen sein (-) bei so ausgezeichneten Gegenständen in der Natur sich dieselbe rein in ihrer ursprünglichen oder Urgestalt zurückzudenken." (123.) (255)

Da in diesem Fragment das "Unschöne" das Künstliche bedeutet, kann diese "Urgestalt" auch als Natur im Sinne des Gegensatzes zur Zivilisation verstanden werden. Die Wortwendungen und die Denkweise vertragen jedoch, daß Friedrich auf irgendwelche Weise die platonische Ideenlehre berührt hat. Dies ist kein Wunder, weil sie - mit einer entscheidenden Veränderung - von der Antike bis zum Klassizismus in den Kunsttheorien immer eine führende Rolle spielte. Diese Veränderung, die bereits in der Spätantike wie bei Cicero und den Neuplatonikern eintrat, erhöhte die ursprüngliche niedrige Einstufung des Künstlers bei Platon als Nachahmer der Erscheinung, d. h. Hersteller eines Schattens vom Schatten der Idee, zu einem Demiurgos, der mit seinem geistigen Auge das Urbild des Schönen in sich sieht und nach diesem ein Werk schafft, das höher einzustufen ist als die unvollkommene Wirklichkeit (256). Die veränderte Ideenlehre begründete deshalb immer die Rechtfertigung und die Verherrlichung der Kunst als hohes geistiges Streben. Friedrich hatte immer die Möglichkeit, in der Akademie, durch seine Kollegen und gelehrten Freunde oder durch Lektüre diese traditionelle Erfassung der Kunst kennenzulernen. Aus demselben Grunde ist es äußerst schwer, die Quelle des Einflusses zu identifizieren (257).

Das ideale Urbild ist bei Friedrich - wie bei Platon, den Neoplatonikern und ihren Nachfolgern des 18. Jahrhunderts - nicht allein ein ästhetisches Vorbild, sondern das "Gute und Schöne und Wahre" zugleich, also der umgreifende Wert, der auch moralisch und religiös erfaßt wird. Wenn die Welt der Erscheinungen nur das Gleichnis der höheren ist und der Künstler diese darstellen soll, so ist es eine "Verkennung" der Natur, nur ihr Äußeres aufzunehmen. Man soll über alles Existierende hinaus an die in ihm anwesende Urgestalt, nach der es gebildet wird - die Idee der Natur -, "zurückdenken". Denn "sie allein ist die vollkommene, wahre und eigentliche Wirklichkeit, während alles andere sie zwar abzubilden trachtet, dabei aber immer nur Annährungswert zum reinen Wert und Wesen selbst bleibt" (258). Die Natur bleibt "immer und ewig" das Vorbild des Künstlers, und "wenn er ... immer nur ... das Rechte und Wahre will, Natur und Wahrheit ..., (so) hat er seine Pflicht erfüllt" (138.). Sie hat überzeitlichen, allgemeinen Wert, während der Künstler und seine Werke mit endlicher Individualität geprägt und zeitlicher Veränderung unterworfen sind.

Unter diesem "Zurückdenken an die Natur als Urbild", einer vagen Reminiszenz an die Ideenlehre, versteht Friedrich wahrscheinlich die Rückkehr zur Schöpfung Gottes. Die Natur als Urbild erhält dadurch religiösen Sinn, der ihrer Stellung als Vorbild besonderen Nachdruck gibt. So verleiht Friedrich in zwei Fragmenten der Natur die Rolle des Schöpfers, die er sonst von Gott spricht:

"Was die Natur einem jeden insbesondere verliehen(,) daß (sic) ist eben daß gegebene Pfund(,) womit der Mensch wuchern soll." (139.)

"Die Natur gab nicht einem alles, aber jedem etwas." (122.)

Dieser Begriff natura naturans mit der Analogie zur Schöpfung bleibt in der Kunsttheorie des christianisierten Platonismus seit seinem Aufschwung in der italienischen Hochrenaissance bis zum 18. Jahrhundert noch einflußreich. In Friedrichs Kunstansichten wandelt er sich aber, wie wir unten analysieren, in eine vom romantischen Protestantismus durchdrungene Vorstellung.

b. Innere Natur

b-1. Innere Natur als Berufung Gottes

Die Natur im Menschen versteht Friedrich als von Gott gegebenen inneren Kern des Individuums, den er erhalten und entfalten soll. Wie Friedrich in seinen "Zehn Geboten" nachdrücklich betont, bedeutet die innere Natur zugleich Begabung und Aufgabe jedes Menschen, und diese zu vernachlässigen heißt, daß er "auf das ihm von Gott verliehene Pfand trotzts." (52.)

"Das ihm von Gott anvertraute Pfund darf der Mensch nie aufgeben ..." (103.)

"(Wollet den Menschen,) wie ihn der liebe Gott geschaffen und geprägt und gestempelt hat." (126.)

"Nur ein jeder kann, darf, soll und muß singen(,) wie ihm der liebe Gott den Schnabel hat wachsen lassen und wie er ihm den Sinn dazu gegeben." (146.)

Als individuelle Anlage ist die innere Natur nicht allen Menschen gleich und unterschiedslos erteilt, ebenso ist auch die Eignung für Kunst von Mensch zu Mensch verschieden. Es gibt daher (wenige) Auserwählte und (viele) Laien. Nur die ersteren sind die von Gott zur Kunst berufenen:

"Was den Berufenen zu thun als Tugend angerechnet wird, ist für den Unberufenen zu thun oft ein Laster." (60.)

Die echten Künstler sind nur diejenigen, deren innere Natur nach dem künstlerischen Schaffen orientiert ist. Dann treibt sie "ihre Neigung ... unwiderstehlich zur Kunst" (81.). Wer Künstler werden möchte, muß umgekehrt den "inneren Beruf" dazu fühlen und "aus inneren Antrieb die Kunst erwählen." Ohne Naturanlage zur Kunst ist die Erziehung vergeblich (81.). Hier ist die negative Beurteilung der Kunstausbildung Friedrichs als Kind des 19. Jahrhunderts deutlich. Nur unmittelbar Gott ist der Künstler verpflichtet. Sein Werk vermittelt dem Betrachter, was allein ein Berufener sehen kann. Er ist also ein Prediger ohne Worte. Er spricht durch seine Kunst sowohl zu den empfindlichen als auch zu den stumpfen von der ihm offenbarten Welt:

"So mahlet der fühlende Künstler(,) und der fühlende Mensch versteht und erkennt es, aber auch der Stumpfe ahnet es wenigstens." (140.)

Größer ist aber für den Künstler die Ehre, "ein kleines auserlesenes Publikum für sich zu haben" (58.), das jedoch unter den Auserwählten aller Generationen immer neu Verständnis findet (128.), als ein großes, aber von der flüchtigen Mode abhängiges, stumpferes Publikum.

b-2. Innere Natur als eigentümlich-endliche Schöpferkraft

Für Friedrich als Künstler ist diese innere Natur vor allem eine schaffende Eigentümlichkeit, die unabhängig von Kunstregeln und Vorbildern eine neue Kunstwelt eröffnet. Auf die Produktivität der Natur im Menschen als deren Wesen weist bereits Goethe ausdrücklich hin:

"Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden. Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja, man kann ohne Übertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst." (261)

Die innere Natur des Menschen ist aber andererseits als eigentümliche Schöpferkraft nicht allgemeingültig wie die höhere Natur, sondern kommt als deren Fragment nur innerhalb eines beschränkten Bereichs zur Geltung. Der Künstler ist kein allmächtiger Gott, sondern nur soweit göttlich, wie es sein Anteil an der Schöpferkraft erlaubt. Seine innere Natur ist also in einem Einzelwesen verwirklichte, endliche Schöpferkraft (natura naturata et naturans). In dieser Doppelstruktur, sowohl schöpferisch als auch beschränkt zu sein, liegt das Wesen der menschlichen Natur. Ein Künstler ist daher erst dann echt schöpferisch, wenn er eigenständig seiner inneren Natur nach schafft. Nur innerhalb ihrer Grenze kann er viel leisten, doch wenn er darüber hinaus etwas machen will, mißgelingt es ihm, weil es außerhalb seiner eigentlichen Fähigkeiten liegt:

"Wenn doch XXX lieber auf dem ihm seiner Natur nach angewiesenen engen Kreise bliebe(,) wo er schon so manches Schöne geleistet ..." (85.)

"Hier in diesem Bilde hat er sich selbst verkannt und den ihm von Natur angewiesene Kreis überschritten. Ich tadle ... das Verfehlte derselben (=der Symmetrie)." (145.)

Diese Endlichkeit der Natur im Menschen soll er weder verneinen noch zu überschreiten versuchen, sondern als seine Eigenheit akzeptieren und innerhalb dieser nach Fortschritten streben:

"Ich erkenne und ehre darin auch eine Größe(,) wenn jeder, ... die ihm von der Natur angewiesene Gränze (sic) erkennt und sich bescheidenlich darin zu halten weis (sic) und nach Kräften wirkt, als sich gewaltsam über sich selbst hinausschwingen zu wollen." (122.)

"Es liegt eine große Tugend darin(,) ... sich bescheiden auf die uns von der Natur angewiesenen engen Gränzen zu beschränken und darin nach Kräften zu wirken und zu schaffen." (149.)

"Solange sich XXX in dem ihm von der Natur angewiesenen engen Ideenkreis nach seiner eigenthümlichen Art

und Weise bewegte, hat er doch manches schöne und treffliche Bild gefördert." (152.)

Es ist daher lobenswert, in einem engeren, der bestimmten Begabung passenden Bereich Meister zu sein, unabhängig davon, ob dieser in der traditionellen Gattungshierarchie "höher" oder "niedriger" eingestuft ist (100., 110., 122. und 149.).

In dieser wiederholten Betonung, innerhalb der eigenen Grenzen zu bleiben, kann man jene Warnung vor Hybris, jenes Verlangen nach der Demut erkennen, das Friedrichs Gedanken immer zugrundeliegt. Praktisch verteidigt dieses Argument die Einseitigkeit eines Künstlers, auch von Friedrich selbst, wegen derer Graf Vitzthum von Eckstädt, der Generaldirektor der Dresdner Akademie, Friedrich nicht zum ordentlichen Professor ernennen wollte (262).

"XXX ist bekannt wegen seiner Neigung(,) düstere Gegenstände zu mahlen; ... Seine Freunde aber sind bemüht(,) ihn von dieser Neigung abzulenken und beauftragen ihn deshalb(,) heitere Gegenstände zu mahlen. Seiner Natur nach kann er wohl nie mit Wohlgefallen und Lust solche Aufträge ausführen!" (126.)

Andererseits begründet es - wie in den früheren Schriften - die Befreiung des Künstlers vom äußeren Zwang, der die nicht zu erwerbende, sich nur individuell zu entfaltende Begabung für die Kunst stört oder schlimmer noch: erstickt:

"Wer will wissen, was einzig schön ist(,) und wer kann es lehren? und wer(,) was geistiger Natur ist(,) Gränzen setzen und Regeln dafür geben?" (18.)

"Anmaßlich aufgedrungene Lehren hemmen den vortschreitenden (sic) Geist und stören die Entwicklung und Eigenthümlichkeit des Schülers." (146.)

"... Alles (ist) hübsch nach Vorschrift gemacht ... Leute der Art möchten gerne ... in der Kunst für alles und jedes ein Gesetz haben, um allen Selbstdenkens, Fühlens und Empfindens überhoben zu seyn." (107.)

"Sein Gefühl, seine Empfindung durch Gestaltungen und Farbe .aussprechen wollen(,) kann so eigentlich weder gelehrt noch durch bloße Fingerfertigkeit erlangt werden." (52.)

Die Kunst wird dann eine einsame Arbeit (263). Der Künstler zieht sich in sein Selbst zurück und setzt sich allein mit seiner eigenen, speziellen Begabung auseinander.

"Was jeder in sich trägt, wird und muß und kann auch nur jeder auf seine ihm eigene Weise ausüben." (63.)

"Nie aber darf das Gefühl eines andern uns als Gesetz aufgebürdet werden." (9.)

"Lasse anderen(,) was jenen recht erscheint." (78.)

"Man lasse doch einem jeden seine Weise und seine Art(,) sich auszusprechen." (146.)

Die Natur wird aber jeden Künstler, soweit er ihr treu bleibt, zum gemeinsamen Ziel leiten, auch wenn er einen nur für ihn möglichen, noch nie betretenen Weg einschläge. Die Wege sind verschieden; einzig ist aber ihr Ziel. Dies ist derselbe Standpunkt, den Friedrich bereits beim Ramdohrstreit einnahm:

"Laßt ... jedes Streben ungehindert seinen Weg gehen, denn selbst die Verirrungen führen am Ende doch noch zu etwas Gutem." (29.)

Denn die innere Natur ist das vom Herrn erteilte Talent, das - wenn man nur versteht, es arbeiten zu lassen - den Künstler auf den rechten Weg führt. So verlangt Friedrich nur:

"Habet Achtung vor der Stimme der Natur in euch." (139.)

"Folge der inneren Stimme, und nimm an(,) was dir zusagt." (78.)

b-3. Genie und Bescheidenheit

In der "Kritik der Urteilskraft" (1790) formulierte Kant deutlich die entscheidende Bedeutung des Genies in der Kunst. Er definierte: Schöne Kunst ist Kunst des Genies. Dieses ist die angeborene Gemütsanlage, durch die die Natur der Kunst die Regel gibt. Dem Genie können deshalb keine bestimmten Regeln im voraus gegeben werden. Es ist in seinem Wesen original, entspringt nicht aus der Nachahmung, sondern ist selbst exemplarisch. Das Genie weiß aber selbst nicht - da es der 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' der Natur folgt -, wie es zur Idee seines Produktes kommt, kann dies folglich nicht anderen in Form der Vorschrift lehren. Seine Kunst unterscheidet sich sowohl von der mechanischen Technik als auch von der Wissenschaft dadurch, daß sie nicht nach vorgeschriebenen Regeln durch Fleiß und Lehre erworben und als immer fortschreitende Kenntnisse anderen gelehrt werden kann (264).

Schelling unterstrich in seinem "System des transzendentalen Idealismus" (1800) ebenfalls die wesentliche Bedeutung des Genies in der Kunst. Während die wissenschaftlichen Ergebnisse nicht notwendig durch Genie, sondern auch mechanisch hervorgebracht werden können, sind die der Kunst "allein und n u r durch Genie möglich, weil in jeder Aufgabe, welche die Kunst aufgelöst hat, ein unendlicher Widerspruch (der bewußten und der unbewußten Tätigkeit) vereinigt ist", der sonst durch nichts anderes auflösbar ist. Dadurch unterscheidet sich das Genie von bloßem Talent oder Geschicklichkeit, in deren Tätigkeit jener Widerspruch und dessen Vereinigung nicht absolut-notwendig, sondern zufällig ist (265). Der transzendente Charakter des Genies bei Schelling wird in der "Philosophie der Kunst" (1802/03) weiter betont. Die Beziehung des Genies auf Gott in seiner Schöpferkraft wird hier klar formuliert. Das Genie ist nämlich der "ewige Begriff des Menschen in Gott als der unmittelbaren Ursache seiner Produktionen." Es ist "das inwohnende Göttliche des Menschen ... Es ist sozusagen ein Stück aus der Absolutheit Gottes. Jeder Künstler kann daher auch nur so viel produzieren, als mit dem ewigen Begriff seines eigenen Wesens in Gott verbunden ist ... je mehr er die Endlichkeit der Unendlichkeit verknüpft, desto produktiver" (266).

Friedrichs innere Natur - die angeborene, von der höheren Natur bzw. von Gott gegebene Schöpferkraft, die ohne Vorschrift und halb unbewußt ein Kunstwerk hervorbringt (das Unbewußtsein in Friedrichs Kunstlehre wird uns im nächsten Paragraphen beschäftigen)- entspricht also in ihrer Grundlage dem Geniebegriff bei den beiden Philosophen. Daß sie ein Stück der absoluten Produktivität ist, ist auch in der Definition des Genies bei Schelling zu finden. Aber während dieser auf die Teilhabe an der absoluten Schöpferkraft des Genies Nachdruck legt, wird bei Friedrich die zerstückelte Begrenztheit der menschlichen Natur nicht weniger betont als deren Produktivität. Obwohl seine **innere Natur dem bereits formulierten Geniebegriff fast gleichbedeutend ist**, vermeidet es Friedrich, das Wort 'Genie' zu benutzen. In den "Äußerung"-Fragmenten kommt das 'Genie' nicht ein einziges Mal zur Sprache. Friedrich verwendet zwar auf Retzsch und einen Künstler mit rascher Pinselführung das Adjektiv 'genial', dies hat aber eine mehr oder weniger ironische Nuance; denn Retzsch hatte in seinen von Friedrich kritisierten, für ihn untypischen Bildern Mißerfolg, und der Schätzung des letzteren beim Publikum als genialer Künstler stimmt Friedrich überhaupt nicht zu (120. und 151.) (267). Ein echter Künstler wird auch bei ihm als "auserwählt", zur Kunst "berufen" und "begabt" bezeichnet (60., 81., 85. und 114.) und gibt sich selber die Gesetze (9. und 140.). Allein, die Empfindlichkeit des 'begabten' Menschen richtet sich nicht auf seine eigene, relative Größe im Vergleich zu seinen Mitmenschen oder seine Herrschaft über den Stoff, sondern auf die absolute Größe des Höheren, vor dem auch seine Begabung nur klein und unbedeutend ist. Statt sich vor der Welt unter seinen Augen groß und überlegen zu fühlen, gibt er sich dem über ihn Hinausweisenden hin.

"Ist der Mensch(,) mit reicher Phantasie begabt(,) glücklich oder unglücklich? Er ist glücklich; denn wo die Menge stumpf und gefühllos vorübergeht(,) ist er zum Niedersinken voll Andacht und Anbetung zum Ewigen durchdrungen. Er ist aber auch unglücklich(,) denn da(,) wo andere ruhig(,) ohne etwas zu ahnden(,) vorbeigehen(,) fühlt er sich tief erschüttert und gedrückt ... also im Gleichgewicht mit anderen Menschenkindern." (22.)

Fast nervös weist Friedrich die Anmaßung des Künstlers zurück, der keine Rücksicht darauf nimmt, daß seine Begabung das Gebot ist, dem er gehorchen soll, und daß er dadurch dem Höheren dienen soll. Er ist anmaßend, wenn der Künstler mittels seiner Werke seine Präsentiersucht erfüllen will:

"Man sieht diesen Bildern allerdings grobe Anmaßung an ...; so z. B. hier: mit Gewalt die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, als auch in der theatralischen Stellung seiner Figuren und Übertreibung der Formen wie auch in der Färbung, alles erscheint hier geziert und geschminkt. Sein roher(,) anmaßender Sinn kann sich nur in Übertreibung gefallen ..." (74.)

Absichtlich eine Schule zu bilden, ist auch ein Zeichen für die Eitelkeit (95.). Und anmaßend ist es auch, wenn der Künstler seine eigene Begabung und ihre Grenze ignoriert oder die der anderen falsch einschätzt. Der letztere Vorwurf richtet sich vor allem auf die Kunstlehrer, die ihre Art und Weise den Schülern aufdrängen:

"Gehört nicht eine ungeheure Beschränktheit (sic) und Anmaßung dazu, zu glauben(,) jungen Leuten seine Ansichten und Meinungen aufbürden und eintrichtern zu können und zu dürfen?" (146. s. auch 139.)

Die Hybris ist die Verführerin, vor der sich der Begabte am strengsten hüten soll, denn dadurch "wird selbst eine gute Handlung zum Laster" (101.). Der Künstler muß bescheiden die Grenze seiner Schöpferkraft, der Betrachter die seiner Urteilskraft kennen (109.). Freilich ist es eine falsche Bescheidenheit, wenn ein Künstler mit blinder Gehorsamkeit "selbst gegen alle Neigung" seinem Lehrer folgt (69.). Aber wenn er seine Begabung klar erfaßt und sich dann in ihrer Grenze hält, ist seine Bescheidenheit als Tugend zu loben (122. und 149.). Dies ist die religiös-moralische Forderung, die der Künstler erfüllen soll. Erst in Bescheidenheit öffnet sich sein Gefühl ungetrübt für das Größere, damit sein Werk am Ende jenen geistigen Wert gewinne, den eine eitle, oberflächliche Erfindung nicht erreichen kann.

"Man wird versucht zu glauben(,) daß die ausgeübte Meisterschaft der Pinselführung zur Anmaßung und (zum) Dünkel verleite, Anmaßung aber stehe der kindlich suchenden Bescheidenheit entgegen(,) und diese wiederum (ist) unbedingte Voraussetzung zur Erkenntniß alles Guten und Schönen und Wahren(,) also Natur, und ich möchte hinzusetzen: Feind aller nichtsagenden Pinselbraveure." (95.)

Was mit dem Wort 'Genie' aufgegeben wurde, ist seine Verherrlichung als Übermenschliches, heroisches Wesen. Friedrichs 'begabter Künstler' ist kein Halbgott mit der Lizenz, sich frei und willkürlich zu benehmen, sondern demütiger Priester, der seinem Tempel treu dient. Er muß stets bescheiden sein, weil seine Begabung nur endlich und Berufung bzw. Befehl des Höheren ist.

b-4. Gefühl

In Friedrichs Ansichten bedeutet die Kunst, daß der Künstler, durch seine innere Natur geleitet, "sein Gefühl, seine Empfindung durch Gestaltungen und Farbe (ausspricht)" (52.). Sie ist also Ausdruck des Gefühls. Es ist der Zustand, in dem die innere Natur des Künstlers, seine individuelle Schöpferkraft, gerade tätig ist.

"Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz. Die reine Empfindung kann nie naturwidrig, immer nur naturgemäß sein." (9.)

"Nur der Mensch(,) seinem Gefühle überlassen(, kann) sich selbst best (sic) bilden." (25.)

Dies bezeichnet den Charakter des Kunsttriebs bei Friedrich. Er ist erstens emotional, unanalysierbar, unbegrifflich. Zweitens hat er als Gesetzgeber Spontaneität, und dennoch setzt er

als Gefühl oder Empfindung voraus, eine Berührung von außen her zu empfangen. Er ist schöpferisch, weil er eine Fähigkeit des Empfängers voraussetzt, auf eine bestimmte Einwirkung so empfindlich und aktiv zu reagieren, daß er ihr in einem Kunstwerk Form gibt. Diese schöpferische Fähigkeit funktioniert aber erst als Antwort auf seinen Anruf; sie geht von einem Einfluß von etwas auf den Fühlenden aus. Der Akt des Gefühls ist daher spontan und zugleich passiv (rezeptiv) (268). Die Schöpferkraft im Menschen ist also nicht nur individuell-endlich, sondern allein nicht vollkommen. Sie bedarf des Anlasses, auf den sie reagiert.

Von der "reine(n) Konzentration des Lichtes" von Friedrichs Werken schreibt Carus in seinen Lebenserinnerungen:

"Er (=Friedrich) sagte mir einmal, ein Traum habe ihm zuerst darüber die rechte Erkenntnis gegeben, und er hielt diese Erkenntnis ... sehr fest." (269)

Djukowski erwähnt ebenfalls in einem Brief von 1821, wie Friedrich für eine von Quandt bestellte nordische Landschaft auf Inspiration wartete:

"Er weiß noch selbst nicht, was er malen wird; er wartet auf den Augenblick der Eingebung, welche (nach seinen eigenen Worten) zu ihm bisweilen im Traum kommt." (270)

Dementsprechend schreibt Friedrich in den "Äußerung"-Fragmenten von der wichtigen Rolle des Unbewußtseins in der Schöpfung der Kunst (271):

"Jedes echte Kunstwerk wird in geweihter Stunde empfangen und in glücklicher geboren,) oft dem Künstler unbewußt aus innerem Drange des Herzens." (39.)

"Was wir hier als überlegt und klüglich angeordnet gelobt, ist ihm vielleicht selbst unbewußt geworden." (140.)

Dieses "Unbewußtsein" ist aber keine wörtliche Unwissenheit davon, was man selber macht, sondern eher unbegriffliches Bewußtsein zu nennen, das seiner emotionalen Unmittelbarkeit wegen nicht objektiv beschreibbar ist:

"Man spricht von XXX(,) er wisse selber nicht(,) was er wolle - ich glaube es auch, wenigstens kann er es nicht mit Worten aussprechen. Aber dennoch sagt man auch wieder(,) XXXs Bilder sprechen an und erheben Herz und Gefühl und fesseln die Aufmerksamkeit." (57.)

"Ein dunkelahnendes(,) dem Künstler selber selten zur Klarheit gewordenes Gefühl liegt immer seinen Bildern zugrunde." (24.)

"(Die) rechte Stimmung ... beruht ... auf ein feines (sic) Gefühl(,) wofür ich keine Worte weis (sic), (wofür es) vielleicht keine giebt ..." (109.)

Um diesen unbegrifflichen Zustand des menschlichen Geistes, des Herzens oder der Seele auszudrücken, verwendet Friedrich auch die Wörter, Gemüt, Stimmung, Phantasie oder Ahnung. Dieses unbegriffliche Bewußtsein kommt "in geweihter Stunde" zum Künstler. D. h. es bedeutet einen seelischen oder geistigen Erregungszustand. Der Erwähnung des Unbewußtseins im 140. Fragment fügt Friedrich unmittelbar den Satz hinzu:

"... denn der Künstler war bei der Ausführung dieses Bildes in reiner Harmonie aufgelöst, und sein Gefühl wurde sein Gesetz, und seine Stimmung(,) seine geistige Erhebung konnte nur solche Früchte tragen als dieses Bild."

Das Gefühl als geistige Erhebung treibt den Künstler von innen her zum Schaffen. Es ist der Kern der künstlerischen Schöpfung, der in ihrem Produkt geprägt wird. Ob ein Bild eine geistige Anregungskraft hat, d. h. ob es ihm gelungen ist, jene Erhebung der Seele festzuhalten, ist deshalb nicht nur das wichtigste Kriterium seiner Einschätzung, sondern bezieht sich auf das Wesen der Kunst selbst:

"Ich ... fordere von einem Kunstwerk Erhebung des Geistes ..." (141.)

"... das Bild (muß) ... vor allem ... geistig aufregen." (78. s. auch 105.)

Als solche schöpferischen Erregungszustände der Seele erwähnt Friedrich vor allem das Gefühl der Ehrfurcht und der Überlegenheit, das den "phantasiereichen" Menschen "zum Niedersinken voll Andacht und Anbetung zum Ewigen" durchdringt (22.). Es ist dieses Gefühl, das "das Erhabene in der Natur" (76.) erkennt und dem Schleiermacher in seinen Reden sowie Carus im zweiten seiner "Neun Briefe über Landschaftsmalerei" glückliche Ausdrücke geben:

"Schaut Euch selbst an mit unverwandter Anstrengung, sondert alles ab, was nicht Euer Ich ist, fährt so immer fort mit immer geschärfterem Sinn, und je mehr Ihr Euch selbst verschwindet, desto klarer wird das Universum vor Euch dastehn, desto herrlicher werdet Ihr belohnt werden für den Schreck der Selbstvernichtung durch das Gefühl des Unendlichen in Euch ... Das Endliche werdet ihr bald verlieren und das Universum gefunden haben." (272)

"Tritt denn hin auf den Gipfel des Gebirges, schau hin über die langen Hügelreihen, betrachte das Fortziehen der Ströme, und alle Herrlichkeit, welche Deinen Blicke sich aufthut, und welches Gefühl ergreift Dich? - Es ist eine stille Andacht in Dir, Du selbst verlierst Dich im unbegrenzten Raume, Dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung, Dein Ich verschwindet, D u b i s t n i c h t s , G o t t i s t a l l e s ." (273)

Dies setzt Demut und kindliche Passivität voraus:

"(Die)kindlich suchende Bescheidenheit ... (ist) unbedingte Voraussetzung zur Erkenntniß alles Guten und Schönen und Wahren, also Natur." (95.)

Dann wird die Gemütsstimmung eine Art Andacht oder Gebet (140.); das Werk die "Ausstrahlung einer schönen Seele, eines tiefen frommen Gemüthes" (62.). Daneben begegnen wir auch dem Gefühl der Liebe. Im 98. Fragment vergleicht Friedrich die Kunst "ohne Empfindung und Gefühl, ohne Wärme" nach der bekannten Passage aus dem Brief Pauli einem tönenden Erz und einer klingenden Schelle.

Es steht außer Zweifel, daß mit dem Gefühl als innerem Trieb zum künstlerischen Schaffen hier beinahe das religiöse Gefühl (im Schleiermacherschen Sinne) gemeint ist. Tatsächlich schreibt Friedrich an einer Stelle:

"Ich ... fordere von einem Kunstwerk ... (-) wenn auch nicht allein und ausschließlich (-) religiösen Aufschwung." (141.)

Was den Künstler durchdringt und in ihm eine geistige Erhebung hervorruft, mit anderen Worten: was seine rezeptive Schöpferkraft ergänzt und ihn von außen her zum Schaffen treibt, ist die Offenbarung des Transzendenten in der Natur. "Den Geist der Natur (zu) erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüth ... auf(zu)-nehmen" (78.), ist der spontan-rezeptive Akt des Gefühls gegenüber dem Anruf. Der Ausdruck ist hier 'naturalisiert' oder etwa 'kunsttheoretisiert'; der Inhalt entspricht jedoch genau dem folgenden Satz von Friedrichs Gebet:

"... doch himmlische Dinge zu erkennen gabst du uns ein Herz und legtest in uns hohe Ahnungen."

Und den Geist, nicht nur die Erscheinung, der Natur zu erkennen, hat bei ihm schon religiöse Bedeutung:

"Der edle Mensch (Mahler) erkennt in allem Gott, der gemeine Mensch (auch Mahler) sieht nur die Form(,) nicht den Geist." (36.)

Der Trieb zum künstlerischen Schaffen ist mithin die Reaktion der Seele (oder der inneren Natur) auf die unmittelbare Berüh-

rung durch das Unendliche (den Geist der Natur), also Schwester des religiösen Gefühls für das Universum bei Schleiermacher. Um Haydns Wort über sein Oratorium "Schöpfung" zu zitieren, kommt ein Bild "nicht von mir, das kommt von oben." Der Künstler schafft sein Werk nicht allein, sondern durch göttliche Inspiration. Daher:

"Ein Bild muß nicht erfunden(,) sondern empfunden sein." (43.)

c. Äußere Natur

"Seit meiner frühen Jugend her ... war mir die Natur immer das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch über sein (=Gottes) Wesen und seine Eigenschaften. Das Säuseln in den Wipfeln des Waldes, und das Rollen des Donners, haben mir geheimnisvolle Dinge von ihm erzählt, die ich in Worten nicht aufsetzen kann. Ein schönes Tal, von abenteuerlichen Felsengestalten umschlossen, oder ein glatter Fluß, worin gebeugte Bäume sich spiegeln, oder eine heitere grüne Wiese von dem blauen Himmel beschienen, - auch diese Dinge haben in meinem inneren Gemüte mehr wunderbare Regungen zuwege gebracht, haben meinen Geist von der Allmacht und Allgüte Gottes inniger erfüllt, und meine ganze Seele weit mehr gereinigt und erhoben, als es je die Sprache der Worte vermag. Sie ist, dünkt mich, ein allzu irdisches und grobes Werkzeug, um das Unkörperliche, wie das Körperliche, damit zu handhaben." (274)

In diesen Passagen Wackenroders über "Gottes Sprache", deren naive und optimistische Frömmigkeit an Friedrichs frühe Lieder erinnert (275), taucht jenes alte Naturverständnis als Gottes Buch wieder lebendig auf (276). Die landschaftliche Natur ist für ihn nicht als Totalität der Dinge an sich da, die wegen ihrer

Gesetze objektiv beobachtet oder mit Interesse der alltäglichen Arbeit gesehen wird. Sie ist eine emotionale Umgebung des Menschen, die lediglich wegen ihrer Beziehung auf ihn, genauer nur insofern sie dem frommen Herzen von Gottes Majestät und Liebe spricht, Bedeutung hat. Auch bei Friedrich wird die äußere Natur immer im Hinblick auf ihre Kraft, die Seele (religiös) zu erheben, erfaßt. Für den Sehenden ist nämlich "das Göttliche ... überall ... auch im Sandkorn" (277). Die äußere Natur ist kein bloßer Stoff, ja sie bedeutet mehr als Gottes Buch, das nur gelesen wird. Zwischen dem Menschen und der Natur entsteht ein Dialog, in dem sie kein Es, sondern Du ist und durch den die beiden, sich gegenseitig ergänzend, zur höheren Einheit erheben werden:

"Ich muß allein bleiben und wissen, daß ich allein bin, um die Natur vollständig zu schauen und zu fühlen; ich muß mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinigen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein, was ich bin. Die Einsamkeit brauche ich für das Gespräch mit der Natur." (278)

In diesem von Djukowski mitgeteilten Bekenntnis Friedrichs kommt wiederum jene "Selbstvernichtung" oder Hingabe an das Unendliche, um mit diesem Eins zu werden, zum Ausdruck, wobei sich die Einzelnen in der Natur einschließlich des Menschen als Teile des Ganzen vereinigen. Die streng getrennten Umrisse der Individuen lösen sich auf in diesem ex-stasis-Zustand, den Friedrich u. a. in seinem - als Kunstwerk nicht hoch zu schätzenden, aber geistesgeschichtlich bedeutsamen - Bild "Frau vor der untergehenden Sonne" (BS 249) in Form der "Oranten" in der Natur veranschaulicht, die zu sagen scheint:

"Ich liege am Busen der unendlichen Welt: ich bin in diesem Augenblick ihre Seele ..., sie ist in diesem Augenblick mein Leib." (279)

Denn die äußere Natur ist kein Menschenwerk, sondern sind direkte Schöpfung des Herrn (56.); das "Naturwerk" ist "unerreichbares"

Werk, Gottes (87.). Als solche ist sie für den Künstler die "beste(,) nie irrende Leiterin" (132.), die ihn "zu jeder Stunde lehrt" (40.). Sie wird ihre Bedeutung verlieren, wenn sie von ihrer gegenseitigen Wirkung mit dem Gefühl des Menschen getrennt auf bloße "Körper, also Längen, Breiten und Höhen und Formen und Farben" (115.) reduziert wird. Der Künstler hat zwar "die Natur einfach, edel und groß darzustellen, wie sie ist," aber nur so, "wie sie ist(,) wenn man Sinn, Gemüth und Gefühl hat(,) es zu erkennen und aufzufassen" (91.). (Diese Ansicht wird gegen den Naturalismus mehrmals betont.) Nur dem suchenden Gefühl offenbart sie ihre wahre Bedeutung und ist erst als solche der Meditation und der Darstellung wert. Ohne die fragende Seele bleibt das Moment des Höheren in der äußeren Natur verborgen.

Friedrich weiß aber gut, daß nicht alle imstande sind, in der äußeren Natur den Abdruck des Höheren anzuschauen. Um Gottes Buch richtig zu lesen, braucht man das geistige Auge; oder - wenn dieses schwach ist - einen Interpreten oder Mittler. Darin liegt in Friedrichs Kunstlehre die Daseinsbedeutung des Künstlers bzw. der Kunst als "Mittlerin zwischen der Natur und dem Menschen."

Kunst

a. Herz, Kopf und Hand

"Dies Bild ist schön gemacht(,) doch nicht durchdacht, es ist erfunden, aber nicht empfunden.

Dies hier ist tief empfunden, doch weniger durchdacht, und schlechter noch gemacht.

Dies Bild ist wohl empfunden und reiflich auch durchdacht,/doch weniger gut gemacht." (5.)

Mit diesen kleinen Versen stellt Friedrich drei Bedingungen, die der Künstler erfüllen soll: technische Fähigkeiten in der Ausführung, aufmerksame, vernünftige Überlegung der zu lösenden Aufgabe und das Bild belebende und dadurch das Herz des Betrachters ansprechende Empfindlichkeit für das Höhere. Alle drei

fordert er von einem vollkommenen Kunstwerk und kritisiert die Bilder, die diese Bedingungen bzw. einen Teil davon vernachlässigen oder nur mangelhaft erfüllen. "Glücklich ist(,) wo Kopf und Herz und Hand gleichen Schritt halten" (116.). Diese paradigmatische Äußerung bedeutet aber nicht, daß Friedrich auf den Intellekt, das Gefühl und die Technik den gleichen Wert lege. Ihrer Bedeutung für den Kern des Schaffens entsprechend werden sie nicht gleich geschätzt.

In seiner Kritik an der Akademie äußert Friedrich schon, daß das Handwerk unabhängig von der künstlerischen Begabung "geübt werden kann und muß", und daß die Kunst dagegen "über die engen Schranken des Handwerks hinaus" gehe und nur für die Auserwählten zugänglich sei (52.). "Freilich, beides (=Dichtung und Technik) gepaart giebt erst die Vollendung" (94.), aber ein "Pinself Künstler" steht noch mit einem "Seilkünstler ... auf gleicher Stufe" (136.). Ihm mangelt es an der geistigen Schöpferkraft, die die Kunst von der mechanischen Handarbeit unterscheidet. Die technischen Fähigkeiten hält Friedrich also für eine Vorbedingung für Kunst: Die Technik muß erlernt werden, kann aber dem höheren Zweck der Kunst lediglich dienen; sie ist für die Ausführung eines Kunstwerks unentbehrlich, bleibt jedoch Mittel und Vorstufe und kann nicht Zweck der Kunst selbst sein, obwohl es in Wirklichkeit sehr viele angebliche 'Künstler' gibt, die nicht mehr als Fingerfertigkeit besitzen:

"Wie groß ist die Zahl derer(,) so sich Künstler nennen, ohne zu ahnden(,)daß noch etwas ganz anderes dazu gehöre als bloße Geschicklichkeit der Hand." (34.)

"Verstündest du die Kunst(,) mit dem Pinsel zu wackeln ... und dir mangelt das belebende Gefühl; so ist all deine Geschicklichkeit todter Kram." (98.)

"Ich muß ... wiederholen ... daß die Kunst nicht eine bloße Geschicklichkeit ist und sein soll." (140.)

"Die Kunst ist nicht(,) Schwierigkeit zu lösen. Das heißt wohl mehr Kunststück machen." (47.)

Ohne geistigen Aufschwung bleibt ein Bild nur "Machwerk der Hand" (62.) und "Machwerk spricht nicht zum Herzen" (98.). Die einseitige Betonung der technischen Fähigkeiten wird auch im Hinblick auf Demut zurückgewiesen. Sie führt die Kunst leicht in einen Irrweg, nämlich dem Nachjagen der Virtuosität um der Virtuosität willen, und diese zum Selbstzweck gewordene technische Pracht erstrebt der Maler aus Ehrgeiz auch auf Kosten der Naturmäßigkeit.

"Nicht die Natur sollte der Maler XXX so eigentlich darstellen, sondern wohl mehr seine Geschicklichkeit, seine Pinselfertigkeit wollte er hier zur Schau stellen und opferte lieber aus Eitelkeit die Wahrheit auf." (101. s. auch 12.)

Oder er gerät in die oberflächliche sinnliche Schönheit:

"Seine Mahlereien sind bloßes leeres(,) sinnliches Sinnenspiel oder Farbenreitz(sic). Aber hierin ist er auch Meister(,) wie es vielleicht wenige giebt ... Die neueste Zeit hat diesen leeren Sinnenschmeichel erkannt und auch gewürdigt(,) soweit er zu würdigen ist ..." (148.)

Friedrich selber zeigt an den malerischen bzw. zeichnerischen Elementen an sich kein großes Interesse. In seinen zahlreichen kunstkritischen Fragmenten wird kaum von den technischen Leistungen einzelner Gemälde gesprochen. Zwar schreibt er, daß die Kunst "durch Gestaltungen und Farbe" spreche (52.), konkretisiert dies aber nicht weiter. Die schöpferischen Möglichkeiten in diesem Bereich schätzt er nicht so sehr. Auf einen neuen technischen Versuch wahrscheinlich in Dahls Kreis, der die Stofflichkeit der Farbe und die Spontaneität betont und später zur führenden Technik der Landschaftsmalerei werden sollte, reagiert er kalt und verständnislos:

"Wenn der Ruf ihn genial (sic) nennt, so ist es wohl weiter nichts(,) als eine Verwechselung des Körper-

lichen mit dem Geistige(n,) wie es im Leben wohl öfter verwechselt wird und insbesondere bei Würdigung eines Gemäldes, denn sind die Farben nur dreist und dick aufgetragen und rasch gemahlt(,) so nennt man den Pinsler jenial." (120.)

Diese Gleichgültigkeit gegen das technische oder malerische Streben entspricht seiner niedrigen Einstufung. Ein Kunstwerk ist für Friedrich nicht für sich da, sondern es dient immer etwas anderem; einer höheren Idee. Sein reines Dasein hat nur Vermittlungsfunktion. Die Autonomie der malerischen Elemente wäre also die letzte Idee, die Friedrich einfallen würde. In seiner aufgrund der Naturstudien äußerst detaillierten Ausführung geht er zwar auch in technischer Hinsicht der nächsten Generation voran - Dahls weiche Pinselführung übernimmt er auch für eine Weile -; die Maltechnik selbst, getrennt von Bildideen, will er aber nicht weiterentwickeln. Ein Bild, dessen Reiz in erster Linie auf der Technik an sich, nämlich durch Formen und Farben eine Oberfläche zu bedecken, und auf rein malerischen Elementen beruht, schätzt er als "körperliches" Erzeugnis nur niedrig.

Friedrichs Einstellung zum theoretischen Denken ist dagegen eher die eines praktischen Künstlers. Er erweist ihm zunächst wegen seiner Geistigkeit Achtung und stellt die Wissenschaft der Kunst gleich, weil beide "im Gebiete des Geistigen, Unendlichen" (29.) liegen. Auf die Verwandtschaft der Kunst und der Wissenschaft hatte auch Goethe z. B. bereits hingewiesen. Bei ihm aber sind die Wissenschaft (damit meint er u. a. Naturwissenschaft) und Kunst nicht einfach abstrakt nebeneinander gestellt, sondern sie müssen eben in praktischer Tätigkeit "einander notwendig die Hände reichen" (280), und die Kunst muß durch wissenschaftliches, analytisches Denken und Beobachten, die Wissenschaft durch künstlerische Intuition und Einbildungskraft bereichert werden - eine Ansicht, die Carus in seinem Vorschlag der "Erdlebenbildkunst" übernahm (281). Friedrich hat dagegen nicht die Absicht, Wissenschaft und Kunst zu vereinigen. Seine intensive Beobachtung und genaue Darstellung der Naturgegenstände, deren Ergebnis einmal als Material für eine naturwissenschaftliche Vorlesung verwendet wurde (282), entspringen nicht dem wissenschaftlichen Interesse, die Objekte zu analysieren, zu klassifizieren

und ihre biologischen, mineralogischen oder meteorologischen Gesetze zu entdecken. Dies bestätigt eine bekannte Episode, derzufolge Friedrich die Anfrage Goethes, ob er zu dessen "wissenschaftlichem Gebrauche" Wolkenformationen in verschiedenen Arten darstellen wolle, ablehnte (283). Vielmehr betont er den Unterschied zwischen der Kunst und der Wissenschaft:

"Die Kunst ist einem K i n d e (,) die Wissenschaft einem M a n n e zu vergleichen." (38.)
(284)

Seine Ansicht über das Verhältnis der beiden geistigen Tätigkeiten scheint also der von Schelling nahe zu sein, bei dem Kunst und Wissenschaft (u. a. Philosophie) dieselbe Aufgabe haben und dennoch in ihren Richtungen, diese zu lösen, sich unterscheiden: "Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche" (285). Aber während sich die Kunst bei Schelling gerade wegen seines philosophischen Verlangens nach absoluter Identität des Geistes und der Natur über die Wissenschaft erhebt und ihre Idee nur "durch Wissenschaft und insbesondere durch Philosophie" aufgefaßt werden kann (286), urteilt Friedrich als Maler, wissenschaftlichen Kenntnis und Denkweise seien für die Kunst entbehrlich. Sie hat ihre eigene Art und Weise, die Aufgabe zu lösen:

"Willst du wissen, was Schönheit sei? befrage die Herrn Asthetiker; beim Teetisch kann's dir nützlich werden(,) aber vor der Staffelei nicht, da mußt du fühlen(,) was schön ist." (49.)

Der spöttische Ton verrät, daß Friedrich die theoretische Diskussion über die Kunst für das Schaffen selbst fast nutzlos und überflüssig findet. Von glaubwürdigen aber unfruchtbaren Reden des Künstlers über die Kunst bzw. über seine Pläne und Absicht ist er übersättigt. Ein solcher Maler verwechselt den Lösungsprozeß der Aufgabe in der Kunst mit dem des anderen Bereichs und ist als Künstler nur leer. Seine gesprochenen Gedanken sind zwar schön, aber in ihren Bildern "ist nicht die geistige Spur von

seinen glänzenden(,) vielversprechenden Gesprächen (sic) zu erkennen" (55. s. auch 116.). Friedrich nennt einen solchen 'Wortmacher' verachtend "Windbeutel, Maulmacher und Hausnarr" (72.). Im Gegensatz dazu können einige andere Maler gute Bilder hervorbringen, obwohl sie ihre Gedanken nicht mit Worten fassen können (55., 57. und 140.). "Ein guter Mahler und guter Sprecher möchte sich im Leben wohl schwerlich in einer Person vereinigt finden" (68.). Die Überlegung der eigenen Arbeit ist zwar wichtig, das begriffliche Denken hat aber erst dann seinen Wert, wenn es in künstlerische Sprache übersetzt wird. Der Künstler spricht "durch Farbe und Gestaltung aus ..., was das Wort nicht wiederzugeben vermacht (sic)" (59.). Eben darin liegt seine raison d'être. Diese Absicht äußerte Friedrich bereits in seinem Brief an Köthe von 1811 sehr klar - mit einem Unterton der Rechtfertigung seiner selbst; denn, obwohl er seiner künstlerischen Produktivität sicher war, konnte und wollte er seine Gedanken weder logisch noch systematisch erklären.

"Ich bin keiner von den sprechenden Mahlern(,) davon es jetzt so viele giebt(,) so im stande sind(,) vierundzwanzigmal in einem Athen (sic) zu sagen(,) was Kunst ist(,) werend sie nicht instande gewesen (sind,) in 24 Jahren ein einzig(es) mal in ihren Bildwerken zu zeigen(,) was Kunst ist. Und so ist es denn geschehen(,) daß eine menge dieser Herr(en) eingeworden(,) mit Worten auszusprechen(,) was sie mit Farben und Formen nicht vermögen. Gewonnen hat zwar die Kunst(,) wie ich glaube(,) bis jetzt noch nichts, wohl aber die Künstler; denn sie haben es sicher bequemer gemacht." (287)

Als Künstler der seelischen Erhebung nach dem Unendlichen hatte Friedrich einen anderen klaren Grund, die Bedeutung der rationalen Überlegung für die Kunst nicht hoch zu schätzen. Wie er es in seinem Gebet zum Ausdruck brachte, sind die Klugheit und die Vernunft nach seiner Meinung nur für das Irdische bestimmt, während die Erkenntnis des Himmlischen des Herzens und der Ahnung bedarf.

Die wesentliche Wichtigkeit des Gefühls als beständige Fähigkeit, auf den Anruf des Höheren zu reagieren, und als geistiger Erregungszustand, der den Künstler zum Schaffen treibt, haben wir bereits behandelt. Es bedarf keiner weiteren Erklärung, daß in den "Äußerung"-Fragmenten das Gefühl und die anderen sich darauf beziehenden Begriffe im Zusammenhang mit der Kunst viel öfter zur Sprache kommen als die des Intellekts oder der Technik und höher bewertet werden als diese beiden:

"Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz(,) die Sprache eines reinen kindlichen Gemüthes. Ein Gebilde(,) so nicht aus diesem Borne entsprungen(,) kann nur Künstelei sein".(39.)

Als Organ der inneren Natur trägt auch das Gefühl die Individualität des Künstlers. Er soll deshalb in seinem Bild "nach eigenem Gefühl, nach eigener Art seine Empfindungen" aussprechen (4.).

"Seine Seele(,) seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln." (78.)

"Ich möchte ... eine Schöpfung seines Geistes oder seiner Seele oder seines Gemüthes oder Gefühles (-) oder wie man es sonst nennen will (-) sehen." (16.)

Ein Bild ist daher ein Doppelgänger seines Erzeugers.

"(Die) Kunst (muß) aus dem Inneren des Menschen hervorgehen ... ja (hängt) von seinem religiösen Werth ab ..." (34.)

Es ist also immer Menschenbild, auch wenn es eine Landschaft darstellt. Jedoch soll der Künstler "nicht sich, sondern die Natur ... darstellen wollen" (101.). Sein endliches Ich absichtlich zu propagieren, steht der Schöpfung aus der geistigen Erhebung durch das Unendliche entgegen. Indem er sich von seiner inneren Natur leiten läßt und bescheiden an die über ihn hinausweisende Welt denkt, berührt ihn das Unendliche und ruft in ihm ein lebendiges

inneres Bild hervor. Rationale Überlegung und Technik sollen dieses 'Urkunstwerk' im nächsten, bewußten Stadium wirkungsvoll und unverkürzt ausführen (288).

b. Nachbildung der Natur

Der Künstler, der die Bedingungen seinerseits - Herz, Kopf und Hand - erfüllt, richtet sich als Mittler auf die Natur.

Die Nachahmung der Naturerscheinungen selbst weist Friedrich im Grunde nicht zurück. Er freut sich über treue, mit Liebe ausgeführte Nachahmung der Gegenstände in der Natur. Auch die detaillierte, sorgfältige Darstellung der Bildmotive in seinen eigenen Werken sowie sein Empfehlungsbrief für Heinrich bestätigen dies (289):

"Wer unbesonnen genug von irgend einer Naturerscheinung behauptet(,) sie sei der bildenden Kunst unwürdig, verdient wohl keine Beachtung." (154.)

"(Ich) gestehe ... gerne, daß ... ich mich der treuen Nachahmung des Einze(l)nen erfreue." (115.)

Eine strenge Nachahmung der Naturerscheinungen bis in alle Einzelheiten ist aber weder hinreichende noch notwendige Bedingung der Kunst. Ein in einem Bild abgebildeter Naturausschnitt bleibt - so illusionistisch er auch wiedergegeben ist - ein Bild, das aus dem Darzustellenden zeitlich, räumlich und sinnlich nur eine Seite abstrahiert hat. Wäre es das Ziel der Kunst, die Naturerscheinungen einfach zu wiederholen, so müßte ein Kunstwerk - wie in Platons Argument - ihnen stets nachstehen. Es wäre ein armer Ersatz für die Wirklichkeit, ihre nie vollkommene Imitation, und hätte keine eigene, selbständige Bedeutung:

"Alle Täuschung macht einen widrigen Eindruck wie aller Betrug. Z. B. Wachsfiguren werden immer etwas Zurückstoßendes haben(,) je täuschender sie gemacht sind. Ein Bild muß sich als Bild, als Menschenwerk gleich darstellen; nicht aber als Natur täuschen

wollen. Doch strebt immerhin, ihr Maler(,) nach Wahrheit, wahrhaftig täuschen werdet ihr doch nie(,) und (das) ist auch nicht Forderung der Kunst." (106.)

Eine genaue Wiederholung der Gegenstände unterdrückt außerdem beim Künstler seine freie geistige Tätigkeit. Da sie schon mühsame Arbeit ist und hohe Technik erfordert, gibt der Künstler leicht seinen eigenen Willen auf, um die gegebenen Gegenstände nur sklavisch und mechanisch zu kopieren, oder er macht die das Lob der Dilettanten verdienende Virtuosität in der Nachahmung zum Zweck seiner Kunst. Ein auf solche Weise ausgeführtes Bild ist gefühllose 'Nachäfferei' der Dinge. Friedrich verbildlicht dies mit dem alten Topos ars simia naturae in dessen negativem Sinne in der klassizistischen Doktrin: imitatio insipiens (290):

"Wenn der Maler ... nichts als die Natur todt nachahmen kann, dann ist er nicht viel mehr als ein gebildeter Affe, oder steht mit einer Putzmacherin gleich." (46.)

Die 'Täuschung' wird auch unter dem Gesichtspunkt der Demut abgelehnt. Die Kunst ist ein 'Menschenwerk', das nicht durch Imitation der Geschöpfe mit Gott konkurrieren darf und kann:

"Wenn der Maler mit seiner Nachahmung täuschen will(,) als sei er ein Gott, so ist er ein Lump ... Eben darin liegt ein hoher Genuß für den Menschen(,) wenn das Kunstwerk sich gleich als Menschenwerk darstellt und nicht als Gott, als Naturwerk täuschen will." (87.)

Der Künstler muß daher zunächst erkennen, daß sich sein Produkt von der Natur in dessen Wesen unterscheidet, und wissen, worin dessen eigene Aufgabe liegt. Friedrich läßt im 78. Fragment einen anderen Maler diese definieren, dessen Meinung offenbar seine eigene ist:

"Den Geist der Natur erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüth durchdringen und aufnehmen und wieder-

geben(,) ist die Aufgabe des Kunstwerks."

Als Verfahren, diese abstrakt definierte Aufgabe zu erfüllen, empfiehlt er "richtige Auffassung, treue Darstellung der Natur, edlere, bedeutsamere Wahl des Gegenstandes" (76.). In der äußeren Natur sind nicht alle Gegenstände unbedingt einer künstlerischen Darstellung wert. Es gibt den "geringfügigsten, schmutzigsten Gegenstand" (93.), ja auch "Gegenstände, so ... gar keiner bildlichen Darstellung fähig sind" (150.) (290 a).

"(Man meint:) Alles in der Natur sei zwar bedeutsam und groß und schön und edel, aber mehr oder weniger bedeutsam und darstellbar und sich eignend und aussprechend für ein Bild. Aber das Schönste und das Höchste und das Ergreifen(d)ste darzustellen, wehre (sic) doch wohl die Aufgabe eines wahren Künstlers." (76.)

"Der dazustellende Gegenstand" seinerseits steht "mit den Darstellenden in engerer Verbindung, als man gewöhnlich zu glauben scheint" (52.). Ein Künstler, der z. B. die "Neigung, düstere Gegenstände zu malen", hat, kann "seiner Natur nach" nie ohne Widerwillen heitere Gegenstände malen (126.). Der Gegenstand soll also mit Rücksicht auf die individuelle Begabung des Künstlers gewählt werden. In der 'Darstellung' soll der Künstler die malerische Schönheit und die Naturmäßigkeit berücksichtigen (93. und c). Das Wichtigste ist aber die Auffassung, durch die die schöpferische Aktivität des Künstlers am deutlichsten zur Geltung kommt. Sie entlockt dem Gegenstand seine mannigfaltigen künstlerischen Möglichkeiten, auch wenn dieser an sich nicht sehr darstellungswert ist:

"Wohl jede Erscheinung in der Natur(,) richtig und würdig und sinnig aufgefaßt(,) kann ein Gegenstand der Kunst werden." (154.)

"Der Gegenstand ist ohne Bedeutung; doch edler aufgefaßt könnte er dennoch schön sein." (10.)

Die Erhabenheit oder die Schönheit hängt mithin weit mehr von der Art und Weise der Auffassung des Künstlers ab als vom Gegen-

stand selbst. Dem oben erwähnten Zitat aus dem 76. Fragment, das einen wahren Künstler zum "Schönsten und Höchsten und Erreichendsten" verpflichtet, fügt Friedrich unmittelbar hinzu:

"Damit sind aber keineswegs, unbedingt, himmelhohe Berge oder endlose Abgründe gemeint."

"Ein bloßes Kornfeld" z. B. kann durch eine richtige Auffassung auch ein edles Bildmotiv sein (99.). Die Gegenstände werden bei Friedrich nicht mehr nach dem Maßstab der bisherigen Ästhetik als an sich "schöne" oder "erhabene" gewählt (291). Er unterscheidet zwar den "geringfügigen" vom "edlen" Gegenstand (93.), ermächtigt aber grundsätzlich den Künstler, jeden Stoff zu ergreifen, und überläßt es ihm, dem Gegenstand etwas Erhabenes zu entlocken. Andererseits wird der Wert eines eigentlich edel darstellbaren Gegenstandes durch eine falsche Auffassung erniedrigt (92.), wenn es dem Künstler am Sinn und Gefühl dafür fehlt:

"Auch der Gegenstand sowie die ganze Auffassung ist nicht aus des Mahlers freier Neigung hervorgegangen, daher auch das Ganze verfehlt und ohne die beabsichtigte Wirkung geblieben; auch möchte dieser Gegenstand wohl zu hoch für dieses Menschen Sinn stehen ... Dem Künstler fehlte die Weihe für Gegenstände dieser Art, ihm fehlte das innere Licht und die religiöse Wärme und Erhebung." (145.)

Die Auffassung gibt dem Ganzen jenen einheitlichen Charakter, der es von einem Bruchstück der Wirklichkeit unterscheidet und zu einem Mikrokosmos macht. Erst als richtig aufgefaßtes Ganzes gewinnt das Bild seinen eigenen Wert als Menschenwerk, der nicht mehr von seinem Verhältnis zum Modell (Ähnlichkeit) abhängt.

"Ich (erfreue) mich (in einem Bild von XXX) der treuen Nachahmung des Einzelnen ... Aber das Ganze hat für mich wenig Anziehung; eben weil ich das innige geistige Durchdrungensein des Künstlers von der Natur darin vermiße (sic)." (115.)

"Glaubt man wohl gar, man müsse der Natur in einzelnen Teilen so nahe als möglich zu kommen suchen, und wenn auch der Zusammenhang des Ganzen beeinträchtigt würde?" (91. s. auch 44.)

Der Charakter des Ganzen vermittelt das Gefühl, die geistige Erhebung, des Künstlers. Auch unter diesem Gesichtspunkt wird eine zu genaue Nachahmung verneint, weil sie die Anregungskraft der Kunst verkürzt, die den Betrachter über das Dargestellte hinaus an das Angedeutete denken läßt.

"Ob ein Bild wirklich Charakter hat und dieser überall richtig durchgeführt ist? Ob überhaupt der Beschauer dadurch in eine Stimmung versetzt wird oder sich ergriffen fühlt? ... kurz, (ob) das Ganze richtig und tief empfunden, oder bloß kalt und tot erfunden (ist das Kriterium des Kunstwerks, das man aber nicht ständig besitzt)." (109.)

"Strenge, sklavische Nachahmung der Natur und übergroße Ausführung sei die verfehlte Kunst. Die Kunst müsse (sic) überhaupt nicht täuschen wollen, und eine so große Ausführung beenge die Einbildungskraft des Beschauers; andeuten müsse das Bild nur, vor allem aber geistig aufregen und der Phant(a)sie Spielraum geben und lassen; denn das Bild soll nicht die Natur selbst darstellen wollen (täuschen), sondern nur daran erinnern." (78.)

Denn die Phantasie wird beflügelt, wenn der Gegenstand nicht völlig klar gezeigt wird, sondern einigermaßen verborgen bleibt. Als Beispiel führt Friedrich den von ihm geliebten Nebel an:

"Wenn eine Gegend sich im Nebel hüllt(,) erscheint sie größer, erhabener und erhöht die Einbildungskraft und spannt die Erwartung; gleich einem verschleierten Mädchen. Auge und Phantasie fühlen sich in allgemeinen mehr von der duftigen Ferne angezogen als von dem(,) so nah und klar vor Augen liegt." (154.)

Hinter diesem Leonardesken Argument sollten wir aber seinen Grundgedanken ablesen, daß das endliche Wesen erst im Gefühl oder in der Ahnung durch das Unendliche gerührt wird.

Die Betonung, daß die Kunst 'Menschenwerk' ist, bedeutet aber nicht, daß sich ein Bild von der Erscheinung der äußeren Natur unbegrenzt entfernen darf. Die "Natürlichkeit" bremst die Kunst vor Willkür, die der Wirklichkeit klar widerspricht.

"Ich glaube recht gern(,) daß der Künstler unter Umständen etwas mehr sehen lassen muß(,) als er in Wirklichkeit gesehen hat, um im Bilde zu befriedigen(,) aber die Nacht darf nie Tag werden, und zwischen Ahnung und bestimmter Gewißheit ist noch ein Mittelding."
(101.)

Friedrich weist die zu genaue Ausführung der Einzelheiten und der 'ideale' Komposition, also sowohl die naturalistische als auch die Kochsche Landschaft wegen der 'Naturwidrigkeit' zurück (91., 101. und 104.). Ein Kunstwerk soll zwar über die Wirklichkeit hinausweisen, darf aber nicht außernatürlich sein. Die äußere Natur liefert der Kunst Stoff und Rahmen, anhand und innerhalb derer die schöpferische Einbildungskraft verankert wird.

Diese Beziehung der Kunst zur Natur schließt sich dem traditionellen Begriff: schöpferischer Nachahmung an. Der Künstler ahmt die Natur nach, aber nicht einfach die natura naturata, sondern eher die natura naturans, die schöpferische Quelle selbst, was Schelling in seinem Vortrag erneut betonte (292). Dabei vereinigen sich die Idee und der Körper in einer Übernatürlichen (im Sinne der Wirklichkeit), aber nicht naturwidrigen Darstellung. Die Kunst zeigt die Natur, wie sie sein soll. Friedrich bezeichnet diesen Prozeß vor allem mit dem Ausdruck "Nachbilden" der Natur, das er von den anderen neutralen oder negativen Wendungen wie "Kopieren", "Nachahmen", "Nachäffen", "Nachmachen" oder "Nachschreiben" unterscheidet:

"Die freie geistige Nachbildung der Natur (ist) das eigentliche Schaffen." (13. s. auch 115.)

Der Ausdruck klingt orthodox oder akademisch; die Natur nachzubilden heißt bei ihm aber ehrfurchtsvolle imitatio creationis, in der er von seinem Hier und Jetzt her nach dem Transzendenten fragt.

c. Nachahmung der Kunst

In den "Äußerung"-Fragmenten kommt die Nachahmung einer anderen Art öfter zur Sprache als die der Natur: die Nachahmung der Art und Weise anderer Künstler. Diese lehnt Friedrich kategorisch ab, denn für ihn bedeutet sie nichts anderes als Mangel an eigener Schöpferkraft. In der Nachahmung eines bereits gewesenen Stils entspringt ein Kunstwerk nicht mehr aus dem unmittelbaren Gespräch des Künstlers mit der unerschöpflichen Natur. Der Nachahmer übernimmt eben die Auffassungsweise eines anderen, die aber wegen dessen beschränkten Anteils an der Schöpferkraft kein allgemeingültiges Vorbild sein kann. Es bleibt deshalb nur ein enger Raum für spontanes Gefühl. Er opfert daher seine Eigentümlichkeit, kehrt somit dem Befehl des Höheren den Rücken.

"Nicht alles(,) wie es andere thun und wie's andere treiben(,) ist ... als Nachahmung für alle zu empfehlen. Was jeder in sich trägt, wird und muß und kann auch nur jeder auf seine ihm eigene Weise ausüben."
(63.)

Die Forderung, schöpferisch-eigenständig zu sein, wird gegen die Nachahmung dieser Art, die für das freie Schaffen nur Zwang und Einschränkung ist, wiederholt betont. Die Kritik wird in Bezug auf die Kunstschule viel mehr an die Hybris der Lehrer gerichtet, die den noch nicht völlig selbstbewußten jungen Anfängern ihre Manier bzw. die bestehenden Kunstregeln unterschiedslos aufdrängen, als an die nachahmenden Schüler selbst. Problematischer ist aber der bereits selbständige Künstler, der aus seinem eigenen Willen einen bestimmten fremden Stil nachahmt, statt seine eigene Formensprache zu schaffen. Wenn er dabei die Nachahmung nicht als Zwang auf sein spontanes Schaffen fühlt, so ist dies der Beweis, daß er entweder "durchaus kein inneres Leben (hat),

sondern nur von anderen ihr Dasein erborgen" muß (147.), oder sein 'Gebot' falsch erkennt. Die im Namen der Nachahmung der großen Meister gerechtfertigte Vernachlässigung des schöpferischen Strebens oder des Mangels an künstlerischer Begabung kritisiert Friedrich heftig:

"Trocken und tod (sic) schreibt er nach(,) wie's andere vor ihm geschrieben haben, und gehört also zu dem großen Haufen derer(,) so mit so vielen Geschicklichkeit und Sauberkeit nichts zu sagen erlernt haben." (133.)

"Wer selber Geist hat(,) kopiert nicht andere." (6.)

Die Werke von zwei Künstlern können gelegentlich ähnliche Charakteristika besitzen, dies soll aber nicht daraus resultieren, daß einer von ihnen den anderen nachgeahmt hat, sondern auf ihrer inneren Gemeinsamkeit beruhen (9. und 85.). Sonst "verleugnet" der Künstler "sich selbst ... und (vergräbt) das eigene Pfund ... und (wuchert) mit fremdem Gute" (4.). Solch eine "geistig tote" Nachahmung verachtet Friedrich als "Nachäfferei" (6., 9., 85., 91. und 145.).

"Darum ihr Herren von A bis Z, die ihr ewig Raf(f)ael und Michelangelo u. a. m. nachä(f)t(,) man wird eure Werk(e) ebensowenig für eines dieser Meister erkennen als einen Affen für einen Menschen halten(,) wie er auch den Menschen nachahmt..." (90.).

Unschöpferisch und gezwungen ist es auch, wenn der Künstler seine eigenen, bereits geschaffenen Werke kopiert.

"Dieses Bild ist ... keineswegs eine freie Schöpfung von ihm ... sondern nur eine Kopie seiner ihm abgerungenen Skiz(z)e ... Wie sehr man auch die Weise in Schutz nimmt(,) das beabsichtigte(,) ins Große auszuführende Bild zuvor ins Kleine zu mahlen, so bin ich doch dagegen; denn man kopi(e)rt nur zu leicht sich selbst." (13.)

Dies stimmt mit Carus' Bericht überein, Friedrich habe "nie Skizzen, Kartons, Farbenentwürfe zu seinen Gemälden" gemacht, sondern seine Bilder a la prima gemalt, "denn er behauptete (und gewiß nicht ganz zu Unrecht), die Phantasie erkalte immer etwas durch diese Hilfsmittel" (293). So hoch schätzt Friedrich den Schöpfungstrieb aus erster Hand.

Es war Winckelmann, der gelehrt hat, ein Kunstwerk nicht analytisch, sondern von seiner inneren, geistigen Einheit her zu verstehen und die Geistigkeit der Schönheit zu betonen (294). Friedrich verneint aber dessen Ansicht, daß eine einmal zur Vollkommenheit gebrachte Kunst für alle kommenden Zeiten das Vorbild setze, und dessen beinahe arbeitsökonomisches Argument, das Studium der Natur (bei Winckelmann des menschlichen Körpers), die in der modernen Zeit nicht mehr so schön sei wie bei den Altgriechen, müsse "ein längerer und mühsamer Weg zur Kenntnis des vollkommenen Schönen sein, als es das Studium der Antiken ist" (295). Immer aus der Quelle selbst zu schöpfen, fordert Friedrich mit Nachdruck. Die Gefahr der Verhärtung, die Winckelmanns Nachahmungslehre mit sich gebracht hatte, war bereits eine Generation vor Friedrich ein aktuelles Problem der Kunst. Ramdohr wies in seiner Kritik am Tetschener Altar darauf hin, daß der Klassizismus, der zur Zeit Winckelmanns "den Kirchenstil, den Boudoirstil, denjenigen insipiden und falschen Geschmack überhaupt, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrschte," zu verdrängen gedient hatte, "nun wieder Veranlassung geworden (ist) zu der ekelhaften Manier, aus ängstlich zusammengelesenen und kopierten Bruchstücken der lebenden Natur, der Werke großer Meister und der Antike kaltes Flickwerk zusammenzusetzen oder gar den Marmor zu kolorieren" (296). Diese 'degenerierte' Nachahmung der Alten konnte nicht mehr "der einzige Weg für uns (sein), groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden," wie Winckelmann erwartet hatte (297).

Dieselbe Gefahr der erstarrten Nachahmung erkannte Friedrich auch bei den Nazarenern. Jenen Vorwurf der "Nachäfferei" richtete er vor allem auf diesen modischen Trend. Er betont in seiner Kritik daran - in Rücksicht auf sein sonst verhältnismäßig kleines Interesse an der technischen Seite der Kunst oder auf seinen

Widerwillen gegen die Kunstregeln erstaunt dies - nachdrücklich die 'Fehler' in der Luft- und Linearperspektive, der Modellierung usw. in den Vorbildern der Nazarener. Solche 'Fehler' sind für den auf einer in diesen Punkten höheren Entwicklungsstufe befindlichen, modernen Künstler unübersehbar. Wenn er sie trotzdem übernimmt, so wird dies gegen seinen Sinn für 'richtige' Perspektive und Modellierung nur künstlich getan. Dieser absichtlich regressive Versuch bringt eine lügnerische Imitation, die nicht mehr aus dem eigenen Gefühl des Künstlers entspringt.

"Es ist jetzt einmal an der Zeit(,) wie in (der) Religion so auch in der Kunst: Man lästert die gesunde Vernunft und belügt das eigene Gefühl, und betrügt sich und andere(,) als glaube man das Unglaublichste; und das nennt man echte Religiosität (sic), oder nach schönsten Vorbildern geläuterten Kunstsinn. Was unsere Urväter in kindlicher Unschuld oder Blindheit geglaubt und gethan, daß (sic) sollen auch wir trotz aller bessern Erkenntniß noch immer glauben und thun." (32. vgl. auch 3.)

Wenn man ein frommes Bild schaffen will, muß man zuerst selber fromm werden und nicht durch Nachahmung, sondern aus ihrem reinen frommen Gefühl her einen gerechten Stil zu bilden versuchen. Zweck und Mittel, ihn zu erreichen, sollen nicht verwechselt werden. Wenn aber ein moderner Künstler tatsächlich fromm wird und nach seinem eigenen Gefühl dieser Frömmigkeit Ausdruck gibt, dann wird dieser nie derselbe eines alten Künstlers. Der zeitliche Abstand erlaubt dem modernen Künstler nicht mehr, einstige "Einfalt" zu wiederholen:

"Man suchte und glaubte(,) es (=etwas Ernstes und Höheres) gefunden und in den Kunstwerken einer früheren Zeit schon ausgesprochen zu sehen. Gleich äf(f)te man unbedingt diese nach, selbst die größten Verzeichnungen und in die Augen fallen(d)sten Fehler gegen Linien(-) und Luftperspektiv(e) wurden nachgeä(f)t, ohne jedoch den kindlich frommen Sinn, das tiefe reine Gemüth, woraus diese Bilder hervorgegangen und (die)

wohl ihr eigentlicher höchster (sic) Werth ausmachen; mithin wurde Frömmigkeit Heuchelei, reine Kindlichkeit nichts als Kindischsein; und alles lug und trug." (148.)
"... das Gute jener Bildwerke ... läßt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen ... Was unsere Vorfahren in kindlicher Einfalt thaten, daß (sic) dürfen wir bei besserer Erkenntniß nicht mehr thun." (103. s. auch 35.)

Diese Argumente gegen die Nazarener stimmen außer einem wesentlichen Unterschied mit denen überein, die Heinrich Meyer aus klassizistischer Perspektive vorbrachte. Meyer tadelte 1817 (mit Goethes Zustimmung) in seinem Aufsatz über die sogenannte "Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst" (darunter nicht nur die Nazarener, sondern auch Runge und Friedrich eingeschlossen) die technische oder malerische Mangelhaftigkeit der altdeutschen und -italienischen Gemälde, wies auf die Gefahr hin, diese nachzuahmen und damit die reiferen Kunstregeln und den gesunden Sinn zu vernachlässigen und warnte vor dem zeitlichen Abstand, der die Nachahmung zum Mißerfolg führen müsse. Er zählt die Mängel der Gemälde auf, die die von Wackenroder, Tieck und Schlegel beeindruckten Künstler zum Vorbild nehmen:

"... wie man es auch anstellen mag, ein freywilliges, vorsetzliches Verzichtleisten auf alle Vortheile der ausgebildeten Kunst, läßt sich nicht vertheidigen, noch weniger gut heißen. Selbst mit den künstlichsten Wendungen werden die Jünger des Klosterbruders und der Europa den gesunden Sinn doch niemals überreden, daß ein Gemälde darum erbaulicher, oder vaterländischer sey, wenn es kunstlos angeordnet ist, wenn Licht und Schatten, Haltung und malerische Wirkung unbeachtet gelassen, die Figuren wunderlich costumirt sind; wenn das Colorit des Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf erforderliche Weise gebrochen sind, und das Ganze eben deßwegen flach und unfreundlich ausfällt." (298)

Diese Künstler seien in Irrtum geraten, mit "Vorliebe für das Alte ... Sache der Religion mit der Sache der Malerey" zu vermischen. Daß sie "in Folge dieses Vermischens jene alten, in Haupterfordernissen mangelhaften Werke, als die besten, einzigen Muster für ächte Geschmacksbildung empfohlen, war ohne Zweifel noch schädlicher; denn dadurch verstärkte sich die Faction, es gestaltete sich die neue Lehre, schwärmerisch wurden die Gemüther entzündet, die bewährtesten Kunstregeln vernachlässigt, und so der Eifer, durch gründliche Studien zur Meisterschaft und klar bewußtem Wirken zu gelangen, immer mehr verkühlet" (299). Auf solch große Kosten aber "konnte die Nachahmung nicht gelingen," "weil ... das anziehend Einfache, die rührende Unschuld in den alten Gemälden nicht absichtlicher Kunst und besondern Zwecken vielmehr der Gesinnung der Meister und der Zeit, worin sie lebten angehört" (300).

Bei Meyer schmälert aber die Unmöglichkeit, "sich ganz in den Geist vergangener Zeiten zu versetzen," (301) nicht den Wert der Nachahmung überhaupt. "Je vollkommener diese (=die äußere Form und allgemeine Regeln) sind, desto ergiebiger, nützlicher auch das Studium derselben, und desto glücklicher die Nachahmung der mit solcher Freiheit studirten Kunstwerke seyn wird" (302). Die nachzuahmenden Musterbilder müssen deshalb die in den Formen und den Regeln vortrefflichsten sein. Solche bleiben nach Ansicht Meyers die Kunstwerke der Antike und der italienischen Renaissance. Es ist daher "in Bezug auf die Kunst am sichersten und vernünftigsten ..., sich ausschließlich mit dem Studium der alten Griechischen Kunst, ... und was in neuerer Zeit sich an dieselbe anschloß, zu befassen; hingegen immer gefährlich und vom rechten Weg ableitend andere Muster zu suchen" (303).

Die für Friedrich in ihrer Betonung der Kunstregeln ungewöhnliche Begründung der Kritik am Primitivismus findet also im Klassizismus und dessen konsequenter Ästhetik ihre eigentliche Heimat. Diese Ansicht muß als nüchterner Grund für das Anti-Nazarenertum damals verbreitet gewesen sein. Friedrich nützt sie, erkennt aber die letzte Folgerung Meyers nicht an, eine überzeitliche, allgemein nachzuahmende Schönheitsidee aufgrund der 'instrumentalen' Vollkommenheit der Kunst zu bejahen. Auch schlägt er nicht vor - wie

es Friedrich Schlegel getan hat -, die alte Kunst, ihre Fehler ausgenommen, nachzuahmen.

Im Vergleich zum Klassizismus seien hier auch die "Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802 - 1804" Friedrich Schlegels erwähnt, in denen er trotz der 'Fehler' die Nachahmung der primitiven Kunst empfahl. Diese Abhandlung wurde, wie von Meyer erwähnt, 1803 bis 1805 in Schlegels Zeitschrift "Europa" veröffentlicht und hatte unter vielen, seit den neunziger Jahren erschienenen Schriften verschiedener Künstler und Schriftsteller, die gegen die Herrschaft des Klassizismus eine neue Kunst verlangten, einen großen, nachhaltigen Einfluß, der "ins Unglaubliche und selbst auf seine Gegner ein- und nachgewirkt" hat (304). Schlegel, der am Anfang seiner Karriere beabsichtigt hatte, der 'Winckelmann der griechischen Poesie' zu werden, war zu dieser Zeit bereits von seiner einstigen 'Graecomania' zu einer das Gefühl betonenden, christlichen Ästhetik konvertiert (305), die auch mit der Idee des Nationalen verknüpft war. In den "Gemäldebeschreibungen" erkennt er - genau wie Friedrich -, daß "der reine, klare Sinn und das tiefe Gefühl die einzige, echte Quelle der höheren Kunst ist" (306).

"Mit dem Gefühl ergibt sich der richtige Begriff und Zweck von selbst, und das bestimmte Wissen dessen, was man will, wenn gleich der Künstler es nicht in Worten, sondern nur praktisch bewähren kann." (307)

Während die Quelle der Kunst das Gefühl ist, ist ihr eigentlicher Zweck "die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse" (308).

"Die Kunst (darf) ... von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte, die Religion zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher zu offenbaren, als es durch Worte geschehen kann, durchaus nicht abweichen ..., ohne in alle Arten von Eitelkeit und endlich zwischen

mißverstandnem Ideal und bloßem Effekt schwankend in eigentliche Gemeinheit sich zu verlieren." (309)

Die alten Maler - damit meint Schlegel die italienischen, flämi-schen und deutschen Maler des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts - kannten sowohl die Quelle als auch den Zweck der echten Kunst.

"Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeisterung derselben war es, was den alten Malern die Hand führte ... Die Hauptsache ... bleibt, daß es dem Künstler Ernst sei mit dem tiefen religiösen Gefühl, in wahrer Andacht und im lebendigen Glauben ... und ohne jene Liebe, welche stärker ist als der Tod, läßt sich die hohe christliche Schönheit nicht erreichen." (310)

Die 'symbolischen' Gemälde, "die man historisch zu nennen pflegt," sind die einzige, vollständige Gattung der Malerei (311). Die heidnische Kunst und ihre Themen in dieser Gattung stehen dabei hinter der christlichen zurück, weil ihre natürliche Schönheit eher sinnlich ist als geistig. Christliche, religiöse Themen oder mindestens die Themen, die "an das höhere Symbolische, an die Andeutung des Göttlichen" (312) denken lassen, muß der Künstler wählen. "Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein" (313).

Es gibt zwei Wege zu Hieroglyphen: Der Künstler schafft entweder seine eigene, originale Allegorie, oder schließt sich an traditionelle Sinnbilder an, die in den oben erwähnten vorzüglichen Beispielen erhalten sind. Der erste Weg birgt die Gefahr in sich, ein Chaos persönlicher Sinnbilder hervorzubringen.

"Sichrer aber bliebe es, ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Aug und Geiste zur andern Natur geworden wäre." (314)

Dabei ist die altdeutsche Malerei als Vorbild vorzüglicher als die italienische, denn die erstere ist "nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher, als es die italienische meistens ist, sondern auch den ältesten, seltsamern und tiefsinnigern christlich katholischen Sinnbildern länger treu geblieben, deren sie einen weit größern Reichtum enthält" (315), als die letztere. Darüber hinaus ist die altdeutsche Malerei für den deutschen Künstler die lehrreichste, weil sie keiner fremden Nation gehört und daher die seiner Vorstellungswelt entsprechendste ist. Schlegel erkennt aber viele Mängel der primitiven Gemälde im Vergleich zu den Kunstregeln seiner Zeit. Er fügt zum Schluß trotz seines Verlangens, "ganz und gar den alten Malern zu folgen, ... bis es dem Aug ... zur andern Natur geworden wäre," hinzu:

"Übrigens darf es wohl kaum erinnert werden, daß der Künstler keineswegs den alten Gemäldestyl, in den Unvollkommenheiten desselben, in den magern Händen, einer ägyptisch graden Stellung der Füße, der enge Kleidung, den grellen Farben, zgedrückten Augen, oder wohl gar in der schlechten Zeichnung und positiven Mängeln und zufälligen Fehlern suchen, oder zu finden glauben darf. Denn das hieße nur eine falsche Manier statt der andern ergreifen, wenn man die bisherige antikische mit einer eben so unechten altdeutschen Nachahmerei vertauschen wollte. Überhaupt liegt es nicht in den Äußerlichkeiten; sondern der stille, fromme Geist der alten Zeit ist es, welcher den Maler beseelen und wieder hinführen soll zu der reinen christlichen Schönheit." (316)

Einige wichtige Punkte dieser Abhandlung, - daß Gefühl, Frömmigkeit und religiöse Symbolik die Hauptelemente der Kunst seien und daß der Künstler von den altdeutschen Gemälden diese drei Elemente und ihre genaue und gründliche Ausführung zum Vorbild nehmen, jedoch seinen verbesserten technischen Kenntnissen entsprechend nicht ihren Stil selbst nachahmen solle -, sind nicht nur Friedrichs Äußerung über die Nazarener, sondern den Grundzügen seiner Kunst selbst in höherem Maße zu eigen (317). Nur schlug er statt der Übernahme der katholischen Ikonographie in der Histo-

rienmalerei den 'gefährlichen' Weg ein, autonome Allegorien, noch dazu in der Landschaftsmalerei, zu schaffen. Schlegels Erklärung des Unterschieds zwischen der genauen Nachahmung und der unechten Nachahmerei des Stils ist aber in seiner Abhandlung allzu ungenügend. Es ist nach dem Kontext natürlicher - wie für viele junge Künstler, die in dieser Abhandlung die theoretische Begründung ihrer Kunstidee fanden und ikonographisch sowie (den letzten Satz ignorierend) stilistisch die altdeutschen oder die altitalienischen Gemälden nachahmten -, hier die Alternative zur Winckelmannschen "Nachahmung" zu finden: Schlegel gab der Kunst aufgrund seiner symbolisch-religiösen Auffassung ein neues Vorbild, das es nachzuahmen galt. Wenn der Künstler das von Schlegel empfohlene Vorbild aufnimmt, braucht er zwar nicht mehr in der Malerei die Skulptur (von der antiken Malerei war zu Winckelmanns Zeit wenig Originales bekannt) und sogar die eines heidnischen Kulturkreises nachzuahmen. Dies ist aber jedenfalls der Wiederbelebungsversuch einer vergangenen Kunst. Die Geschichtsanschauung in Schlegels Abhandlung bleibt wie bei Winckelmann noch 'zyklisch': Eine einst zur Blüte gelangte, und dann - bei Schlegel nach Giulio Romano, Tizian und Correggio - verfallene Kunst kann und soll wiederhergestellt werden (318). Dabei war es für Schlegels Stellungnahme ungünstig, daß das von ihm empfohlene Vorbild, wie er es selber nannte, in stilistischer Hinsicht viele "Unvollkommenheiten" hatte, während Winckelmann die Kunst der Antike als die vollkommenste Schönheit, die der Mensch je hervorzubringen vermocht hatte, darlegen konnte. Für den Maler war aber Schlegels Notlösung, die primitive Kunst ohne ihre Primitivität nachzuahmen, praktisch widersprüchlich, umso mehr, wenn er sein Ideal eben in der frommen Einfalt der alten Kunst sah. Solange er den historischen Abstand zwischen sich und seinen Vorbildern nicht erkannte und sich seiner eigenen schöpferischen Möglichkeiten nicht bewußt war, wurde die Nachahmung leicht zur "manirierten Nachahmerei", die Schlegel befürchtet hatte.

Was Friedrich bei den Dresdner Nazarenern zu sehen glaubte, war gerade diese "Nachahmerei" der primitiven Kunst in ihren "Äußerlichkeiten". Um dies sprachlich zu begründen, nützte er - außer der Verehrung der Antike als ideales Vorbild, also des Kerns des Klassizismus - die akademischen Argumente, obwohl ihre Wertschätzung der Regeln der Konsequenz seiner eigenen Kunstansichten wider-

spricht. Was er aber sagen wollte, ist letztlich, daß die Nazarener die Kunst verfälschten.

d. Betrachter

Die Kunst kann einerseits als Andacht oder Gebet (140.) eine ganzpersönliche Tätigkeit sein, in der der Künstler allein vor dem Höheren steht. Sie ist aber auf der anderen Seite als Kunstwerk Kommunikationsmittel, durch das der Künstler dem Mitmenschen etwas durch Formen und Farben mitteilt. Diese Kommunikationsfunktion der Kunst erwähnt Friedrich in einem aphoristischen Fragment mit einem poetischen Ausdruck:

"Schließe dein leibliches Auge(,) damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen (hast), daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen."
(41.)

Dies zeigt deutlich, was er von einem Kunstwerk erwartet: Er hält es nicht für das Mittel, durch großartiges oder anmutiges Aussehen und geschickt angeordnete Komposition den Betrachter zu Verwunderung oder Freude anzuregen, sondern für eine Brücke vom Herzen zum Herzen. Dabei ist es kein Problem, daß er meistens ohne Auftrag auch für den anonymen Betrachter malt. Die empfindlichere Natur des Künstlers gießt in sein Werk seine geistige Erhebung zum Höheren ein, die durch Vermittlung der Stimmung den Betrachter zum Mitfühlen und -denken anregt. Die Anregungskraft ein und desselben Kunstwerks ist aber nicht stets dieselbe. Diejenigen, die eine dem Künstler verwandte Seele haben, werden seine Bilder besser verstehen und seiner Absicht gerechter werden als die anderen (24.). Auch der momentane Gemütszustand des Betrachters übt Einfluß auf die Wirkung des Bildes auf ihn aus (56. und 109.).

Der Betrachter steht in der schöpferischen Empfindlichkeit hinter dem Künstler zurück, ist aber nicht völlig passiv. Wie die äußere Natur der inneren Natur des Künstlers den Anlaß zum geistigen Aufschwung gibt, gibt das Kunstwerk dem Betrachter den durch Vermittelung des Künstlers verstärkten Anlaß, der leichter und

deutlicher zu erfassen ist als in der äußeren Natur selbst. Die "ahnden(d) fühlende Seele" des Betrachters "sucht ... und (verlangt) in jedem Bilde (solch einen Anlaß) zu finden" (27.). Dieser ergreift ihn oder versetzt ihn in eine Stimmung (109.), in der die eigene Einbildungskraft des Betrachters aktiv wird. Mit dem Kunstwerk muß sich jeder Betrachter auch schöpferisch auseinandersetzen. Es ist ihm überlassen, aufgrund des Kunstwerks zu fühlen und zu denken. Dabei braucht der Inhalt seines Gefühls und seiner Gedanken nicht unbedingt mit denen des Künstlers übereinzustimmen. Wichtiger ist es, daß er auch mitdenkt und -fühlt.

"So ist es doch schon ein großer (sic) Verdienst und vielleicht das Größte eines Künstlers(,) geistig anzuregen und in dem Beschauer, Gedanken, Gefühle und Empfindungen zu erwecken, und wehren sie auch nicht die seinen." (105.)

Die Kunst ist also im doppelten Sinne "Mittlerin zwischen der Natur und dem Menschen": Durch sie gibt der Künstler seinem geistigen Aufschwung zum Höheren Ausdruck, und durch sie wendet sich auch der Betrachter dem Höheren zu.

e. Kunst als Religion

Die Betonung des Gefühls und der Individualität, die Friedrichs romantisches Verständnis der Kunst gegen den akademischen Klassizismus abheben, liegt seine religiöse Einstellung zugrunde. In einem Fragment vergleicht er tatsächlich die Kunst mit dem Gebet:

"Die Kunst (sollte) ... eigentlich (sic) ... die Sprache unserer Empfindung, unserer Gemüthsstimmung, ja selbst unsere Andacht(,) unser Gebet sein." (140.)

D. h. die Kunst ist nicht deshalb religiös, weil sie heilige Sujets darstellt, sondern ihre Tätigkeit selbst entspricht schon der Religion.

Damit hat er an jener Durchdringung von Kunst und Religion teil, der die deutsche Romantik charakterisiert. Sie wird durch zwei Wege

- Sakralisierung der Kunst, die bereits in der Renaissance ihre Wurzel findet, und Ästhetisierung der Religion - hervorgebracht. Wackenroder lobt enthusiastisch sowohl das Schaffen als auch das Genießen der Kunst als heilige Tat; auch er vergleicht sie mit dem Gebet:

"Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet ... Der (Künstler) ... ist ein Liebling des Himmels, welcher mit demütiger Sehnsucht auf die ausgewählten Stunden harret, da der milde himmlische Strahl freiwillig zu ihm herabfährt, die Hülle irdischer Unbedeutenheit ... spaltet, und sein edleres Innere auflöst und auseinanderlegt; dann kniet er nieder, wendet die offene Brust in stiller Entzückung gegen den Himmelsglanz, und sättiget sie mit dem ätherischen Licht; dann steht er auf, froher und wehmüthiger, volleren und leichteren Herzens, und legt seine Hand an sein großes gutes Werk. - Das ist die wahre Meinung, die ich vom Gebet hege ... Harret, wie beim Gebet, auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels euer Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird eure Seele sich mit den Werken der Künstler zu einem Ganzen vereinigen." (319)

Und er sehnt nach der Vereinigung der Kunst mit der Religion:

"(Man) wird ... ersehen, daß, wo Kunst und Religion sich vereinigen, aus ihren zusammenfließenden Strömen der schönste Lebensstrom sich ergießt." (320)

Runge äußert ebenfalls, er wolle "auf den Grund alles unseres Glaubens, auf unsre geoffenbarte Religion eine Kunst zu bauen suchen" (321). Auch Carus nennt in seinem zweiten, Friedrichs Kunstanschauung am nächsten stehenden unter seinen "Neun Briefen ..." die Kunst "Vermittlerin der Religion" (322).

Schleiermacher dagegen weist als Theologe durch seinen Nachdruck auf das Gefühl in der Religion auf ihre Verwandtschaft mit der Kunst hin. Er sieht die

wesentliche Überlegenheit des Kunstsinnes im Vergleich zu den anderen beiden Sinnen des Menschen - dem philosophischen und dem naturwissenschaftlichen - im Anschauen des Universums und betont die Wichtigkeit der Kunst für die neu zu belebende Religion:

"Ja, wenn es wahr ist, daß es schnelle Bekehrungen gibt, Veranlassungen, durch welche dem Menschen, der an nichts weniger dachte, als sich über das Endliche zu erheben, in einem Moment wie durch eine innere unmittelbare Erleuchtung der Sinn fürs Universum aufgeht und es ihn überfällt mit seiner Herrlichkeit, so glaube ich, daß mehr als irgend etwas anders der Anblick großer und erhabener Kunstwerke dieses Wunder verrichten kann; ... Religion und Kunst stehen nebeneinander wie zwei befreundete Seelen, deren innere Verwandtschaft, ob sie sie gleich ahnden, ihnen doch noch unbekannt ist ... Sie harren einer näheren Offenbarung, und unter gleichem Druck leidend und seufzend, sehen sie einander dulden, mit inniger Zuneigung und tiefem Gefühl vielleicht, aber doch ohne Liebe ... Sie zusammenzuleiten und in einem Bett zu vereinigen, das ist das Einzige, was die Religion, auf dem Wege, den wir gehen, zur Vollendung bringen kann." (323)

Wie Klaus Lankheit bereits darlegte (324), gibt es zwischen Schleiermachers "Reden" und Friedrichs Kunst eine enge Parallele. Schleiermachers Definition der Religion: Anschauen des (unendlichen) Universums in seinen eigenen (endlichen) Darstellungen und Handlungen (325), entspricht - wenn man das Universum mit dem Geist der Natur, das Anschauen, das bei Schleiermacher dem Gefühl ungefähr gleichgesetzt ist (326), mit Friedrichs "Gefühl" als passiv-schöpferischem Akt der inneren Natur und die Darstellungen und Handlungen des Universums mit der äußeren Natur ersetzt - genau dem Begriff der Konzeption eines Kunstwerks bei Friedrich.

Weitere Verwandtschaften sind in den folgenden Punkten erkennbar.

Bei Schleiermacher sieht die Religion - anders als Metaphysik und Moral, die das menschliche Bewußtsein als Mittelpunkt allen Seins und Werdens setzten - "im Menschen nicht weniger als in allen andern Einzelnen und Endlichen das Unendliche ..., dessen Abdruck, dessen Darstellung" (327). Der Mensch ist wie alle Schöpfungen beschränkt, zufällig und vergänglich; er ist ein Teil des Universums (328). Die Begrenztheit des Einzelnen aber ist kein negativer Faktor, denn: "Alles Endliche besteht nur durch die Bestimmung seiner Grenzen, die aus dem Unendlichen gleichsam herausgeschnitten werden müssen. Nur so kann es innerhalb dieser Grenzen selbst unendlich sein und eigen gebildet werden"(329). Darüber hinaus: "Alles, was ist, ist für sie (=Religion) notwendig, und alles, was sein kann, ist ihr ein wahres, unentbehrliches Bild des Unendlichen" (330). Für das anschauende Gemüt offenbart sich "der Geist der Welt ... im Kleinsten ebenso vollkommen und sichtbar ... als im Größten" (331). Das Pendant dieser positiven Einschätzung des begrenzten Einzelnen findet man bei Friedrich in dessen Bejahung der individuell-endlichen inneren Natur und in dessen Haltung, überall in der äußeren Natur den Abdruck der höheren zu sehen. Das Resultat dieses Gedankens: "Einem frommen Gemüte macht die Religion alles heilig und wert" (332) formuliert auch Friedrich: "Der edle Mensch (Mahler) erkennt in allem Gott" (36.). Während bei Schelling, Friedrich Schlegel und Wackenroder noch der Mensch als höchster Gegenstand gilt und am Ende die alte Gattungshierarchie und Thematik mehr oder weniger ihre besondere Würde erhalten (333), sieht Schleiermachers religiöses Gefühl alle Gegenstände auf derselben Ebene:

"(Die) Kunstwerke der Religion sind immer und überall ausgestellt; die ganze Welt ist eine Galerie religiöser Ansichten." (334)

Dieses religiöse Anschauen verbindet sich mit Ehrfurcht, Sehnsucht und kindlicher Passivität, die auch Friedrich in seiner Gefühllehre betont:

"Wenn der Weltgeist sich uns majestätisch offenbart hat, wenn wir sein Handeln nach so groß gedachten

und herrlichen Gesetzen belauscht haben, was ist natürlicher, als von inniger Ehrfurcht vor dem Ewigen und Unsichtbaren durchdrungen zu werden? Und wenn wir das Universum angeschaut haben und von dannen zurücksehen auf unser Ich, wie es in Vergleichung mit ihm ins unendlich Kleine verschwindet, was kann dem Sterblichen dann näherliegen als wahre, ungekünstelte Demut?" (335)

"Die religiösen Gefühle lähmen ihrer Natur nach die Tatkraft des Menschen und laden ihn ein zum stillen, hingebenen Genuß ... (zur) müßigen Beschauung." (336)

Zweitens ist die Religion bei Schleiermacher eine persönliche. Sie entspringt "aus dem Inneren jeder bessern Seele notwendig von selbst" (337) und richtet sich unmittelbar auf das Unendliche. Sie kann weder systematisiert werden, noch will sie die Glaubenden unter einen gemeinschaftlichen Glauben bringen (338). Definitionen und Dogmen gehören nicht zu ihrem Wesen (339). Die Religion ist daher kein "Sklavendienst" an einer autorisierten Institution. Im Gegenteil: sie verlangt eine spontane schöpferische Teilnahme jedes Individuums.

"(Wer) sich nicht wenigstens ... seiner Gefühle als unmittelbarer Einwirkungen des Universums bewußt ist und etwas Eignes in ihnen kennt, was nicht nachgebildet sein kann, sondern ihren reinen Ursprung aus seinem Innersten verbürgt, der hat keine Religion ... mit eignen Augen soll dann jeder sehen und selbst einen Beitrag zutage fördern zu den Schätzen der Religion." (340)

Aus demselben Grunde liegt die Religion "weit außer dem Gebiet des Lehrens und Anbildens" (341). Jeder wird "mit der religiösen Anlage geboren", und nur wenn sie "nicht gewaltsam unterdrückt" oder gesperrt wird, entwickelt sie sich unfehlbar auf ihre eigene Art (342). Daher muß jeder, "der Religion sucht, sie unter der bestimmten Form antreffen ..., die seinen Anlagen und seinem Standpunkt angemessen ist." Kein Meister vermag, "Allen Alles und Jedem das zu werden, was er bedarf" (343). Auch dies entspricht Friedrichs Argumenten über die negative Beurteilung der Erziehung

und der Nachahmung aufgrund der Eigentümlichkeit im Bereich der Kunst. Schleiermacher postuliert daher "eine unendliche Menge endlicher und bestimmter Formen" der Religion (344). Jede von ihnen ist aber eine der Gestalten, die "die ewige und unendliche Religion unter endlichen und beschränkten Wesen notwendig annehmen" muß (345). Jede ist jedoch eine eigene positive Religion, die zusammen mit anderen die Totalität der Religion bildet (346). Wie Friedrichs individuelle Kunst, so erhält hier auch jede einzelne Religion seine Beziehung auf das Ganze, ohne seine Eigenschaft zu verlieren.

Drittens, wie der Künstler seiner Begabung=Aufgabe wegen dazu bestimmt ist, die weniger empfindlichen Betrachter durch sein Werk zum Mitfühlen des Höheren einzuladen, so ist auch der religiöse Sehende als Mittler verpflichtet, die Augen derjenigen zu öffnen, die noch nicht fähig sind, das Universum anzuschauen (347):

"Gibt Gott einem ... jene mystische und schöpferische Sinnlichkeit, die allem Inneren auch ein äußeres Dasein zu geben strebt, so muß er nach jedem Ausfluge seines Geistes ins Unendliche den Eindruck, den es ihm gegeben hat, hinstellen außer sich als einen mitteilbaren Gegenstand in Bildern oder Worten, um ihn selbst aufs neue in eine andere Gestalt und in eine endliche Größe verwandelt zu genießen, und er muß also auch unwillkürlich und gleichsam begeistert... das, was ihm begegnet ist, für Andere darstellen als Dichter oder Seher, als Redner oder als Künstler. Ein solcher ist ein wahrer Priester des Höchsten." (348)

Er ist aber glücklich genug, wenn er nur von den Besten verstanden wird (349).

Schleiermacher lebte von 1802 bis 1804 in Stolp (Pommern) im Exil. Hier lernte er einen jungen Theologen Ehrenfried von Willich, dessen Verlobte Henriette von Mühlenfels, Tochter eines Grundbesitzers auf Rügen, die nach Willichs Tod Schleiermachers Frau werden sollte, und ihre Schwester Charlotte von Kathen, eine Jugendfreundin Ernst Moritz Arndts, kennen. In der Besetzungszeit war er für

die Patriotenpartei tätig und verkehrte mit den Gleichgesinnten auch in Pommern. Während seines Aufenthaltes in patriotischer Mission von 1808 und 1809 heiratete er auf Rügen Henriette. Schleiermacher stand also gerade in der Bildungszeit der Kunst Friedrichs mit Geistlichen und Patrioten in Pommern in enger Verbindung. Sowohl seine durch individuelle Innerlichkeit gestützte und "pan-entheistische" (350) Religionsauffassung als auch seine Vaterlandsliebe müssen dem patriotischen Künstler aus Pommern bekannt gewesen sein, bevor er 1810 und 1818 beim Besuch Schleiermachers in Dresden mit diesem persönlichen Kontakt hatte (350 a).

Daß Friedrich auch mit Schleiermachers Mittlertheologie schon früh vertraut war, bestätigt seine Deutung des Tetschener Altars, in der er unter Zuhilfenahme von Schleiermachers Lehre der Religionsgeschichte und sogar dessen Schüler Johannes Schulze sein Bild erklärt. Hier verbildlicht Friedrich sein Thema "Christus als Mittler" - mit politischer Nuance - in einem Kreuz aus Edelmetall, das nicht die historische Kreuzigung, sondern ein Zeichen des Mittleramtes darstellt. Auch, daß er immer wieder Rückenfigur malt, können wir als eine Art Vermittlung zwischen Natur und Betrachter verstehen (350 b).

Friedrichs Kunstansichten, in die auch Geniebegriff, Individualismus und Sehnsucht nach dem Unendlichen als Gemeingut der Romantik, die traditionelle Kunsttheorie, sowie seine eigenen Erfahrungen als praktischer Künstler einströmen, lassen sich nicht allein auf Schleiermachers Theologie zurückführen. Jenes plötzliche Erwachen jedoch, das Friedrich zu Friedrich machte, geschah vermutlich, als er die Kunst als Mittler der neuen Religion begreifen konnte.

Zeit

Die Zeit im Sinne des Zeitalters wird in den "Äußerung"-Fragmenten in Bezug auf die Kunst auffällig oft erwähnt (351). Im Vergleich zu den "Zehn Geboten des Künstlers" um 1809 ist dies umso bemerkenswerter, denn hier kommt die Zeit nicht ein einziges Mal zur Sprache. Ein Künstler wird nämlich nur durch seine von Gott erteilte individuell-endliche Begabung, die zugleich seine Pflicht ist, bestimmt; das Aufdrängen einer fremden Kunstregel wird deshalb zurückgewiesen, weil sie einfach fremd ist - unabhängig davon, ob sie der Zeit, in der der Künstler lebt, entspricht oder

nicht. Da herrscht ein totales Vertrauen in die innere Natur, das "Göttliche" im Individuum. Friedrichs Kunstanschauung wird hier ohne zeitliches Element definiert und dargelegt (352). Wir müßten also mit irgendwelchen Anlässen für das plötzlich gehobene Interesse an der Zeit rechnen. Waren Friedrich Hegels Vorlesungen über die Ästhetik (gehalten zwischen 1817 und 1829 sechs Male in Heidelberg und Berlin, veröffentlicht erst nach Hegels Tod, 1835 - 1838, von seinen Schülern herausgegeben), die die Kunstgeschichte nicht mehr nach der zyklischen Geschichtsauffassung, sondern unter dem Gesichtspunkt der dialektisch-beweglichen, notwendigen Entfaltung des Geistes systematisierten, inzwischen bekannt (353)? Die Erwähnung von Hegels Philosophie im 141. Fragment als Äußerung eines anderen Malers zeigt, daß er wohl etwas von den Vorlesungen der Ästhetik dieses sowohl politisch als auch in Kunstansichten mit ihm nicht übereinstimmenden Philosophen kannte, wenn es auch fraglich ist, ob er sie ihrem System gemäß richtig verstand (353 a). Das Fragment richtet sich inhaltlich lediglich auf Darstellung und Kritik der Kunstanschauung Ludwig Richters, der die religiöse Allegorisierung der Landschaftsmalerei zurückweist. Die Geschichtsvorstellung bleibt dort unerwähnt.

Die Übersicht, bei welchen Gelegenheiten die Zeit aufgegriffen wird, weist deutlich auf zwei reale Erlebnisse Friedrichs zu dieser Zeit hin: Primitivismus der Nazarener und Wechsel des Geschmacks in der Landschaftsmalerei, unter dem er leiden mußte. In jedem Fall wird das Prinzip des künstlerischen Schaffens bei Friedrich, d. h. das freie, schöpferische Streben des Individuums nach dem Höheren, durch ein zeitliches Element bedroht. Die Nazarener binden ihre Schöpferkraft durch Übernahme eines vergangenen Stils. Dies bedeutet nach Friedrichs Meinung, daß ihre Begabung schwach oder irrtümlich orientiert ist. Ihr Streben ist so falsch wie alle Nachahmungen der fremden Formensprache. Wenn sie aber statt der Treue zur alten Zeit ihre eigene Zeit erkennen würden, könnten sie ihren Irrtum vermeiden, durch absichtliche Historisierung ihrem Stil eine zeitliche Einschränkung aufzuerlegen. Im Wechsel des Geschmacks dagegen geht es nicht um die Einschränkung, die der Künstler aus seinem eigenen Willen sich selbst auferlegt, indem er einen alten Stil nachahmt. Es handelt sich um einen übergreifenden Einschnitt, der alle Künstler eines bestimmten Zeitalters umfaßt - auch diejenigen, die von ihrer inneren Stimme geleitet aus sich selbst schaffen - als ob

sie "passive Marionetten einer unwiderstehlichen Entwicklung" (354) wären. Die Überlegung der eigenen Zeit führte Friedrich eher zur deterministischen Depression als nur unbedingten Bejahung des freien Schaffens.

Diesem Unterschied entsprechend ist in Friedrichs Auffassung der Zeit, d. h. der Bewertung seiner Zeit und des Zeitwechsels überhaupt, eine geteilte Gesinnung erkennbar: Sie ist positiv, wenn mit der Zeit das eigenständige, von der Herrschaft einer fremden Ausdrucksform der Vergangenheit freie Schaffen gefördert wird, und negativ, wenn die Zeit durch ihre tyrannische Mode und ihr beschränktes, einseitiges Bewertungskriterium das Streben des einzelnen Künstlers unterdrückt oder entfremdet. Im ersteren Fall stellt Friedrich die Zeit und die individuelle Schöpferkraft als Gegenprinzipien gegen die Nachahmung einer verabsolutierten, aber vertrockneten Vorschrift nebeneinander. Im letzteren schwankt er zwischen dem Prinzip des Individuums und dem der Zeit, das mit seinem wechselnden Maßstab das erstere relativiert. Diese Zweiseitigkeit der Zeitauffassung verrät, daß diese nicht unter dem entscheidenden Einfluß einer bestimmten Geschichtstheorie geformt wurde. Um die Bildung des Zeit- und des Geschichtsbegriffs in den "Äußerung"-Fragmenten zu verstehen, müssen wir also die damaligen künstlerischen Umstände um Friedrich berücksichtigen.

a. Geschichte als Fortschritt? - 'Zeit' in der Kritik gegen die Nazarener

Wie bereits im Punkt der "Nachahmung der Kunst" erwähnt, weist Friedrich mit den Klassizisten die Übernahme des 'fehlerhaften' Stils der altdeutschen und der -italienischen Kunst zurück. Er begründet dies mit der "besseren Erkenntnis" des modernen Menschen, die diesen vom einfältigeren der alten Zeit unterscheidet. Dies erscheint auf den ersten Blick so, als ob Friedrich die Geschichte der Kunst für ständigen Fortschritt halte und die Überlegenheit der neuen Zeit behaupte. Diese Deutung ergibt aber Widersprüche. Erstens sind die 'Fehler' der alten Kunst, die er aufzählt, alle in den technischen Kunstgriffen wie Luft- und Linearperspektive, Model-

lierung und Farbgebung, die zwar nach der Zeit der primitiven Kunst Fortschritte zur illusionistischen Darstellung machten aber nicht erst im 19. Jahrhundert, sondern bereits in der Hochrenaissance und dem Barock ihren Höhepunkt erreichten. Wenn für Friedrich eben solche völlig fortgeschrittenen Kunstgriffe wesentlich wären, hätte er die Nachahmung Claude Lorrains z. B. nicht ablehnen müssen (s. 6.). Zweitens stehen Friedrichs eigene Landschaften oft diesen instrumentalen 'Kunstregeln' entgegen: Ihr Vordergrund ist in vielen Bildern ohne Zwischenstufe einem nebligen Hintergrund vorgelegt; die Linien ihrer architektonischen Motive vereinigen sich in der "Harfenspielerin" (Hinz 662) z. B. nicht auf einem Punkt; in seinen Seestücken sieht man die Meeresoberfläche nicht selten von oben, während die Schiffe darauf von der Seite dargestellt werden, d. h. er kombiniert mehrere Augenpunkte - Züge, die nicht mit der 'richtigen' Luft- und Linearperspektive übereinstimmen; und ihre Einzelmotive werden oft silhouettenhaft dargestellt, wie es bereits Ramdohr als Vernachlässigung der Modellierung scharf kritisierte. Drittens sind solche technischen Kenntnisse und Ausführung in Friedrichs Kunstlehre eigentlich nicht als wesentlich zu bezeichnen. Im Gegensatz dazu äußert Friedrich deutlich, daß das reine kindliche Gemüt, das auch in der primitiven Kunst erkennbar ist, die "einzig wahre Quelle der Kunst" (39.) sei. In der Tiefe des Gemütes kann die neuere Kunst die ältere auch mit ihrer entwickelten Technik und Kenntnissen nicht leicht übertreffen (103.).

Der Wert der alten Kunst selbst wird also bei Friedrich keineswegs ihrer bescheidenen Erkenntnis wegen gemindert. Sie hat ihrerseits den Vorteil, der von dem der neueren Kunst mit ihren fortgeschrittenen Mitteln unterschieden ist. Beide sind zwei verschiedene Arten der Kunst; jede davon hat ihrer Eigenschaft entsprechend ihre Ausdrucksform.

Dies ist die Ansicht, die Schiller in seiner Abhandlung "Über naive und sentimentalische Dichtung", die auf die Zeitgenossen und die Nachwelt über die Grenze der Literaturlehre hinaus einen großen Einfluß ausübte, erörtert. Schiller will dem rationalen Weg zur Dichtung in der modernen Zeit gerecht werden, ohne das

goldene Zeitalter des Griechentums zu verneinen. In der Abhandlung sieht er die Natur als idealen Zustand des Menschen, unterscheidet aber die ursprüngliche, naive Natur von der durch die Vernunft wieder zu erreichenden. Der naive Naturzustand, der sich mit der Kindheit vergleichen läßt, hat die durch die Zivilisation verursachte Entzweiung des Sinns und der Vernunft noch nicht erlebt; ihre Vollkommenheit ist daher nicht das Werk der Wahl ihrer freien Vernunft, und darin verbindet sich die "kindliche Einfalt" noch mit der "kindischen". Ein typisches Beispiel dieser glücklichen Naivität findet Schiller bei den alten Griechen. Im zivilisierten Zustand aber wird diese Übereinstimmung zwischen dem Empirischen und dem Denken nicht mehr verwirklicht, sondern bleibt nur "idealisch". Diese Natur als Idee soll in anderer Weise als bei den Naiven wiederhergestellt werden: "Die Kunst soll uns auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen." Diesen Weg nennt Schiller 'sentimentalisch'. Die Dichter dieser Art haben ihre eigene, wegen ihres bewußten und idealistischen Tuns andere Aufgabe und raison d'être als die 'naiven' (355). Dabei ist die sentimentalische Dichtung nicht höher einzustufen als die naive oder umgekehrt. Sie sind zwei verschiedene, aber beide auf das "letzte Ziel der Menschheit" gerichtete Typen mit gleichen Rechten, die "unter einem höheren Begriff" gefaßt werden. Zwar entsprechen die Gegenbegriffe des Naiven und des Sentimentalischen nicht einfach dem Unterschied der Zeit, sondern eher der Manier, denn: "Wir haben auch in neuern ja sogar in neuesten Zeiten naive Dichtungen in allen Klassen wenn gleich nicht mehr ganz reiner Art, und unter den alten lateinischen ja selbst griechischen Dichtern fehlt es nicht an sentimentalischen" (356). Die historische Bedeutung dieser Abhandlung liegt aber eben darin, die "Querelle des anciens et des modernes", in der seit Winckelmann die Antike siegreich gewesen war, vom Standpunkte der "modernes" erneut in Frage gestellt und durch Zurückgreifen auf deren Prinzipien einen bedeutenden Beitrag zum Selbstbewußtsein der modernen Literatur geliefert zu haben. Sie ist "ein erster Akt jener 'ästhetischen Revolution', die von der ersten Generation der Romantiker, von Friedrich Schlegel und Novalis, unmittelbar danach vollzogen wurde" (357), und findet in der Literaturkritik des

19. Jahrhunderts viele Neuformulierungen (358).

Was Friedrich mit seiner Kritik über die Nazarener meint, ist ebenfalls weder Geringschätzung noch Verherrlichung der alten, 'naiven' Kunst. Vielmehr tadelt er den Irrtum, die Kunst der vergangenen Zeit, die einem anderen Typ gehört, idolatorisch nachzuahmen. Wir dürfen deshalb seine Anschauung der Kunstgeschichte aufgrund seines Hinweises auf die Unvollkommenheit der technischen Kunstgriffe der alten Zeit nicht als einfachen Fortschrittsglauben deuten, der höher als die Vergangenheit die Gegenwart, höher als diese die Zukunft einstuft. Das Wesen der Kunst selbst wird nicht mit der Zeit verbessert:

"(Wir) besitzen ... aus früheren Zeiten in jeder Art Vortreffliches(,) und (dies) kann also als Beweis dienen(,) daß es weniger auf das Wie als auf das Was ankommt." (78.)

Der Hinweis ist vielmehr als Mittel, am einfachsten und deutlichsten die Nachahmung des primitiven Stils zurückzuweisen, zu verstehen. Friedrich will keine bestimmte Epoche als die Zeit der 'vollkommenen' Kunst verabsolutieren. Wie er jedem Künstler das Recht und die Pflicht, seine individuelle Begabung zu entfalten, zuerkennt, so gesteht er auch jeder Zeit ihre 'Individualität' zu, die der in ihrer Sphäre befindlichen Kunst ihr Gepräge gibt.

"Sollte man je Fug und Recht haben(,) ein(em) Jahrhundert alle Kraft des selber Schaffens ab-sprechen zu dürfen(,) ohne sich selbst zu beleidigen und an das neunzehnte (sic) Jahrhundert zu ver-sündigen? Die sklafen (sic) Seelen unserer Tage ver-kennen ihre Zeit und einige auch sich selbst ... Zu dieser Knechtschaft führt aber das ewige Reden und Predigen des unbedingten Gehorsams und Gehorchens und des Aufgebens des eigenen Willens und selbständi-ger Kraft. Das Vertrauen auf sich selbst und das ihm von Gott anvertraute Pfund, darf der Mensch nie auf-gehen, ohne sich an seiner Menschennatur und an seiner Zeit zu ver-sündigen." (103.)

Seine eigene Zeit zu erkennen heißt hier, seine eigene Schöpferkraft von der sklavischen Nachahmung zu befreien.

Dieselbe Forderung, sich selbst und seine Zeit zu erkennen, stellt Friedrich auch gegen die Kunstschule und den Akademismus, in denen der schablonenhafte Kanon die freie Tätigkeit des Menschen einschränkt.

"Jeden freien Aufschwung der Seele möchten die Engherzigen hemmen, damit hübs(ch) alles auf betretenen und ausgetretenen Wege(n) einhergehe ... Jede Zeit hat ihren guten und bösen Geist; erkenne nur das Bessere und Gegenwart und stelle nicht ... die Vergangenheit als unbedingtes Vorbild für die Gegenwart auf." (29.) (359)

"Seine (=eines Raffaels) Werke würden und müßten immer das Gepräge seiner Zeit an sich tragen ... Darum werdet gescheit und prüfet und erkennt euch selbst und eure Zeit." (90.)

"(Das) unbefugte ... Lehren und Gesetz(-)geben über das(,) was eigentlich (sic) Kunst sei, als wenn je ein Gesetz für alle Zeiten und Menschen darüber festgestellt werden könnte." (146.)

In diesen Fragmenten sind die Zeit und die individuelle Schöpferkraft des Menschen immer nebeneinandergestellt. Soweit widersprechen sich die Freiheit des Individuums und die Zeit nicht. Sie kämpfen Hand in Hand gegen die Unterdrückung des freien künstlerischen Schaffens, sei es Idolatrie eines vergangenen Stils, 'allgemeingültiger' Kunstregeln und Schönheiten oder die traditionelle Gattungshierarchie. Die Zeit unterstützt die Befreiung des Künstlers vom alten Band, ohne die Bewertung der alten Kunst zu vermindern. In diesem Sinne schätzt Friedrich die Bedeutung der Zeit für die Kunst positiv.

"Und endlich darf man denn nicht wohl zur Ehre der Gegenwart sagen(,) daß man nicht mehr so störris(ch) und dum(m) dem fortschreitenden Geist (= Menschengeist des Kunstschülers) gegenüber in den Weg tritt,

oder wohl gar lieber steinigen möchte(,) als es wohl früher gewesen sein mach (sic)? Man läßt allenfal(1)s jetzt eher die Eigenthümlichkeit eines jeden gelten und ehrt auch das Gute von heute und gestern in seiner Art, und es bedarf nicht erst zur (sic) Anerkennung(,) daß es nach diesem oder jenem alten Meister schmecke oder in seiner Manier sein (sic)." (128.)

b. Historischer Relativismus? - 'Zeit' in Friedrichs Zeitkritik

Trotz der Verbesserung in den technischen Kenntnissen und der Befreiung vom alten Band wirkt die Zeit nicht immer vorteilhaft auf die Kunst ein. Im Gegenteil bringt sie auch Willkür, die die Menschen "bald hierhin, bald dorthin" (53.) wendet, und ein neues Band, das mit 'Mode' bezeichnet wird, mit sich. Mit ihrer unterschiedslosen Macht unterdrückt sie die Natur und die Individualität des Künstlers.

"O, ihr Gutmüthigen(,) die ihr ... nicht den Menschen(,) wie ihn der liebe Gott geschaffen und geprägt und gestempelt hat, wollet; sondern wie die Zeit und die Mode es will." (126.)

"O! heilige Natur! wie oft muß du der Mode weichen und menschen Satzungen (sic) Platz machen." (91.)

Obwohl sie als Mode gesucht wird, rangiert die Kunst der neuesten Zeit nicht immer höher als die ältere. Friedrich schätzt die zeitgenössische Kunst (um 1830), besonders die Landschaftsmalerei, deren Tendenzen nicht mit seinem Ideal übereinstimmen, im allgemeinen niedriger als die ältere. Er will den neuesten Geschmack nie als Fortschritt loben.

"Ich glaube auch, daß sie (=die Landschaftsmalerei der vergangenen Zeiten) ihrem Ziele schon näher gestanden als gegenwärtig(,) wo man mit Lüge beginnt und mit Lüge endigt." (91.)

"Es ist einmal die Richtung unserer Zeit(,) sich überall in starken Färbungen zu gefallen ... sogar

die Landschaftsmahler übertreiben die Farben und schminken Bäume, Felsen, Wasser und Luft ..." (53.)
"Die Vorderung (sic) der Zeit ist: treue Nachäffung der Körper." (115.)

Und er klagt über die Ungerechtigkeit des Geschmacks, der entweder mit der Mode geht oder einen sehr alten Stil verherrlicht (10.).

Im Gegensatz zur Kritik an den Nazarenern und der Kunstschule erkennt er in diesem Fall nur widerwillig die Macht der Zeit über die künstlerische Tätigkeit an. Der einzelne Künstler trägt das Gepräge seiner Zeit und kann sich davon kaum befreien oder ihrem Strom widerstehen.

"Wie sie sich auch streuben (sic) mögen(,) der haupt Richtung (sic) der Zeit müssen dennoch alle mehr oder weniger huldigen." (53.)

"Bei Betrachtung einer Reihenfolge von älteren und neueren Kunstwerken scheint mir die Frage (=Macht der Mensch die Zeit oder die Zeit den Menschen?) sehr nahe zu liegen, wie jede Zeit (in) ihre(n) Gränzen (sic) gesteckt ist und über das Ziel der Zeit hinaus auch der jenialste Mensch nicht kommen kann; oder wo es einmal gelungen, die Gränze zu überschreiten(,) von der Mitwelt durchaus nicht anerkannt oder wohl gar für verrückt erklärt wurde, die spätere Nachkommenschaft erkannte es erst ... der Mensch ist nicht so unbedingt frei über Zeit und Ort erhoben(,) als es viele glauben." (153.)

"Alles ist der Mode unterworfen, ... das Widerstreben ist vergeblich!" (154.)

Dieses Gefühl der Machtlosigkeit des Individuums vor dem unbarmherzigen Wechsel der Zeit spiegelt die persönlichen Erlebnisse Friedrichs wider: Er verfolgte konsequent seine eigene Kunst, die zunächst Aufmerksamkeit erregte und Nachfolger fand, dann aber hinter den neuen Tendenzen der Landschaftsmalerei zurückblieb und "von der Mitwelt ... für verrückt erklärt wurde."

Wiederholt erwähnt er den unverständlichen Wechsel der Bewertung ein und desselben Künstlers, mit dem er wahrscheinlich sich selbst meint (111., 117., 119. und 125.). Die bereits erwähnten Kritiken der dreißiger Jahre behandelten ihn nach der in gewissem Sinne grausamen, entwicklungsgeschichtlichen Anschauung der Kunst als Vorstufe des neuen Realismus oder der Düsseldorfer Schule - d. h.: Seine Zeit war vorüber, unbeschadet dessen, daß er, nach wie vor seiner inneren Stimme folgend, ernsthaft arbeitete. Friedrich fragt sich nach dem Grund der Veränderungen:

"Wer aber regiert mit unsichtbarer Hand die Richtung der Zeit und lenket den Sinn so vieler zugleich auf ein Ziel, bald hier hin bald dort hin? Mehr als bloßer Zufall ist es doch wohl? ... dieselbe unsichtbare Hand leitet vielleicht auch nach selben Gesetzen die größeren Weltbegebenheiten. Die Menge folgt unbewußt, und der Einzelne muß selbst gegen alle Neigung zum Ganzen das seine beitragen." (53.)

Ist der Mensch denn durchaus machtlos vor der Zeit? Ist Friedrich in den historischen Relativismus oder Determinismus geraten?

Im 77. Fragment läßt er einen Künstler, der "von seiner Zeit überflügelt" ist, statt seiner selbst reden:

"Unsere große verhängnisvolle Zeit, die Zeit der Aufregung und Umgestaltung ..., spricht er, hält keines Menschen Macht auf, denn ein Gott hat sie herbei geführt und wird sie auch durchführen, und es hieße sich gegen den Willen des Allmächtigen auflehnen." (360)

Wie einst die Juden im Exil in Babylonien, wo man andere Götter aus Holz und Stein anbetete, ihre Leier an die Weide hängten und nicht für den Heiden sangen (361), so hängte er auch seine Palette an den Nagel und hörte auf zu malen. Hinter dem Wechsel der Zeit stellt sich dieser Maler einen übermenschlichen, unwiderstehlichen Willen vor. Aber lieber gibt er auf zu malen, als daß er gegen seine Begabung einen Kompromiß mit der Zeit schließt. Dies

verrät, daß er seine bitteren Umstände nicht als Resultat aus den Fortschritten im Sinne der Verbesserung oder der vernünftigen Entwicklung des Weltgeistes hält, sondern für eine Probe Gottes, in der er sich bewähren soll. Er deutet dies durch ein Zitat aus dem zweiten Psalm ("Weissagung von dem Reich des Sohnes Gottes und dem Sieg über seine Feinde") an:

"Warum toben doch die Heiden, und die Menschen reden so vergeblich, die Könige der Erde treten (sic) zusammen, und ihre Fürsten nehmen für, daß (sic) um sonst ist."

In dem Psalm wird gesagt, daß nur diejenigen, die nicht den "Richtern der Erde", sondern nur Gott vertrauen und Ihm treu bleiben, den Untergang vermeiden:

"Warum toben die Heiden, und die Völker reden so vergeblich? Die Könige der Erde lehnen sich auf, und die Herren ratschlagen miteinander wider den Herrn und seinen Gesalbten: 'Lasset uns zerreißen ihre Bande und von uns werfen ihre Seile!' Aber der im Himmel wohnet, lachet ihrer, und der Herr spottet ihrer ... Ich will von der Weise predigen, daß der Herr zu mir gesagt hat: 'Du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeugt; heische von mir, so will ich dir die Heiden zum Erbe geben und der Welt Enden zum Eigentum. Du sollst sie mit einem eisernen Zepter zerschlagen; wie Töpfe sollst du sie zerschmeißen.' So lasset euch nun weisen, ihr Könige, und lasset euch züchtigen, ihr Richter auf Erden! Dienet dem Herrn mit Furcht und freuet euch mit Zittern! Küsset den Sohn, daß er nicht zürne ... denn sein Zorn wird bald entbrennen. Aber wohl allen, die auf ihn trauen!"

Dies ist auch in die Apostelgeschichte, die aus dem Psalm denselben Satz zitiert, übernommen. Möglicherweise stammt das Zitat Friedrichs aus diesem. Es wird hier die Geschichte geschildert, wie die Apostel trotz schwieriger Umstände Gottes Wort weiter verbreiteten:

"Herr! der du bist der Gott, der Himmel und Erde und das Meer und alles, was darinnen ist, gemacht hat; der du durch den Mund Davids, deines Knechtes, gesagt hast: 'Warum empören sich die Heiden, und die Völker nehmen vor, was umsonst ist? Die Könige der Erde treten zusammen, und die Fürsten versammeln sich zuhauf wider den Herrn und wider seinen Christus': wahrlich ja, sie haben sich versammelt über deinen heiligen Knecht Jesus, welchen du gesalbet hast, Herodes und Pontius Pilatus mit den Heiden und dem Volk Israel, zu tun, was deine Hand und dein Rat zuvor bedacht hat, daß es geschehen sollte. Und nun, Herr, siehe an ihr Drohen und gib deinen Knechten, mit aller Freudigkeit zu reden dein Wort ... Und da sie gebetet hatten, bewegte sich die Stätte, da sie versammelt waren; und sie wurden alle des heiligen Geistes voll und redeten das Wort Gottes mit Freudigkeit ... Mit großer Kraft bezeugten die Apostel die Auferstehung des Herrn Jesus, und große Gnade war bei ihnen allen." (362)

In den endlichen Triumph des Gesalbten setzt wohl auch der Apostel der Kunst seine Hoffnung. Der christliche Vergleich in Bezug auf die von der Zeit verfolgten Künstler ist auch im 126. Fragment zu finden, in dem Friedrich die Tendenz der Zeit, den Künstler nicht "wie ihn der liebe Gott geschaffen und geprägt und gestempelt hat" aufzunehmen, sondern ihm Moden aufzudrängen, kritisiert. Hier wird sogar das Wort Christi in seiner Passion (363) zitiert.

"Über Charakterlosigkeit klagt unsere Zeit(,) und doch, wo er nur einigermaßen angetroffen wird(,) sucht man ihn zu unterdrücken. - O, Herr! Vergieb diesen Herren! denn sie wissen nicht, was sie thun; denn sie bewirken das Gegentheil von dem(,) was sie beabsichtigen."

An einer anderen Stelle äußert Friedrich selber seine Hoffnung

in einen die vergänglichen Forderungen der Zeit überwiegenden Wert, der ihn vor dem totalen historischen Relativismus rettet.

"(Ich) lebe vielmehr der Hoffnung(,) daß die Zeit ihre eigene Geburt vernichten wird, und das bald. Aber noch weniger bin ich so schwag (sic) gegen meine Überzeugung den Vorderungen (sic) der Zeit zu huldigen."
(115.)

Unmittelbar anschließend führt er aus:

"Ich spinne mich in meiner Puppe ein, ... und überlasse es der Zeit(,) was aus dem Gespinste herauskommen wird, ob ein bunter Schmetterling oder eine Made."

Unserer bisherigen Analyse zufolge können wir dies nicht einfach für den progressivistischen Glauben an die 'fortgeschrittene' Urteilkraft zukünftiger Generation halten, die die der eigenen Zeit vorausgehenden und deshalb mißverstandenen Leistungen erst richtig verstehen könne - ein Schema, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verallgemeinert werden sollte (364). Vielmehr erinnert es an die Haltung des Propheten Jeremias, als er zum jüdischen Volk, das sein Vaterland verloren hatte, Jahve den Rücken kehrte und ihn anklagte, sprach: "Alle die übrigen aus Juda ... (werden) erfahren, wessen Wort wahr geworden sei, meines oder ihres" (365). Damit überließ er das endgültige Urteil dem Gericht Gottes, der die Geschichte beherrscht.

In dieser im Grunde religiösen Geschichtsauffassung (Geschichte als Gottes Gericht) klingt noch - freilich nicht laut - dieselbe Gesinnung nach, die Friedrich in seinen Gebeten anlässlich der Befreiung Dresdens zum Ausdruck brachte: "Er (=Gott) hat erhört unser Schreien und verjagt unsere Feinde ... so seiner vergessen und nicht achteten ... der Zorn Gottes ruht schwer auf ihnen" (366). Dies entspricht - wenn es auch ohne solche große Begeisterung ausgedrückt ist wie bei Friedrich - dem geistigen Klima der Befreiungskriege und der Geschichtsanschauung ihrer Zeit. In dem 1814

in Leipzig erschienenen Büchlein "Die Resultate meines Planes der Völkerschlacht bey Leipzig ein Denkmal zu setzen" (367), in dem Adolf Freiherr von Seckendorff verschiedene Entwürfe mit Illustrationen vorschlägt, finden wir einen bemerkenswerten Entwurf, den der Verfasser als "vorzüglichste" aller ihm eingesandten und seiner eigenen Ideen bezeichnet. Auf drei Stufen ruht ein viereckiger Sockel mit Inschriften und Zeichen aus dem Zodiakus, darauf ein mit Eichenlaub umkränzter kleinerer Würfel. Auf diesem steht, mit der Spitze zuunterst ein "colossalisches" Kreuz-Schwert (368), "das Flammen- und Rachscherdt Gottes" (369). Die Sternbilder in der Front, die "in der Mitte die Waage, das Gleichgewicht, die Gerechtigkeit; auf der einen Seite die aufsteigende, Seegenfülle (sic) bringende himmlische Jungfrau, Asträa; auf der andern Seite den niedersinkenden, vergiftenden Scorpion" (370) darstellen, bedeuten den Triumph des Guten über das Böse, das ewige Gleichgewicht der Welt. Und darunter steht die im Zusammenhang mit dem Kreuz eindringliche Inschrift: "Die Weltgeschichte ist das Weltgericht" (371).

c. Zeit und Individuum

"Es ist wohl ein schwer Ding ... sich selbst nicht zu überschätzen, so mit der Zeit, so mit dem einzelne(n) Menschen ... Jede Zeit trägt ihr eigenes Gepräge. Jeder Mensch hat seine Art und Weise. Jemehr aber der Menschen Thun und Treiben der Natur oder Menschheit gemäß ist, jemehr verdient es Achtung und Nachahmung. Mit dem Vortschreiten (sic) der Zeit besteht ein ewiger Krieg, denn wo in der Welt sich etwas Neues gestalten will, und wehre es auch noch so entschieden wahr und schön, wird (es) dennoch vom Alten(,) Bestehenden bekriegt, und nur durch Kampf und Streit kann sich das Neue Platz machen und behaupten, bis es wieder verdrängt dem Neueren weichen muß. Aber nicht alles Verdrängen des Bestandenen vom Bestehenden ist allemal als ein Vortschreiten der Zeit in der Erkenntniß anzunehmen." (91.)

So vergleicht Friedrich die Zeit mit dem Individuum, den kollektiven Charaktergeber mit dem eigenständigen Schöpfungsprinzip, die sich gelegentlich einander gegenüberstehen. Jeder Mensch trägt seine innere Natur, jede Zeit ihr "Gepräge". Die beiden sind endlich und durch ihre Eigenschaft bestimmt; daher dürfen sie "nicht ... überschätz(t)" werden. Wenn ein einzelner Mensch aber seinem Endziel, dem wesentlichen und überzeitlichen Wert ("Natur und Menschheit") näher kommt, erhebt er sich doch aus seiner Zelle hinaus. Seine hohe Leistung, die auf seiner Zeit beruht und dennoch in ihrer Qualität aus der Menge hervorragt, "verdient Achtung und Nachahmung." Der Wechsel der Zeit dagegen zielt nicht direkt auf diesen ewigen, absoluten Wert. Seine "schöpferische" Funktion ist, nicht ein hohes Erzeugnis zu schaffen, sondern einen neuen Charakter. Er bringt daher einen "ewigen Krieg" zwischen dem Alten und dem Neuen, bildet eine endlose Kette der Charakteristika, deren Wert nicht in zeitlicher Ordnung immer höher einzustufen ist (372). Auf diese Weise aber befreit er die Kunst von der Erstarrung und treibt sie immer weiter.

Zwar war Friedrich gegen den geradlinigen, chronologisch meßbaren Fortschritt der Kunst, vor allem gegen die neuesten Tendenzen um 1830, skeptisch und von seinem eigenen Weg überzeugt, er war aber nicht zu engherzig, um nicht über seine eigene Grenze zu reflektieren. Am Beispiel eines Künstlers, der vor fünfzig Jahren mit seinen Reden über Kunst Aufsehen erregte - Friedrich selber schätzte ihn als Maler des Wortes nicht hoch - und bereits in Vergessenheit geraten ist (373), sieht er die Auswahlfunktion der Zeit, aber auch die Beschränktheit der Urteilskraft eines Zeitalters bestätigt und fragt:

"Und wird es nicht etwa nach 50 Jahren eben so stehen mit dem(,) was jetzt gemahlt, geschrieben und geredet wird? Und wird man denn nicht eben so urtheilen über unsere Ansichten und Meinungen über Kunst? Wird man nicht alles für beschränkte Engherzigkeit und Unwürdigkeit halten? Und wenn unsere Zeit das Schicksal hätte(,) verlacht zu werden von der Nachkommenschaft, wehre es nicht eher für Gewinn,

für Glück, als für Unglück zu nehmen? Wehre es nicht ein Zeichen(,) daß die Menschheit immer höher in der Erkenntniß der Ansichten und in den Fähigkeiten und Geschicklichkeiten der Ausübung gestiegen?" (128.)

So fordert er von der Zeit - wie von der Kunsterziehung - die Bescheidenheit und Toleranz, ihre Endlichkeit zu erkennen und nicht als Autorität ein einseitiges Urteil über Kunst zu fällen.

Die Versöhnung des Konfliktes zwischen der Zeit und dem individuellen Schaffen findet Friedrich in den hervorragenden Künstlern bzw. Kunstwerken, die in ihrer Zeit wurzeln und zugleich über diese hinaus auf die erlesenen Betrachter aller zukünftigen Zeiten Eindruck machen können. Den gerade zitierten Fragen fügt er hinzu:

"Der Trost bei allem Wechsel der Zeit ist und bleibt doch wohl ewig, daß die Besseren aller Zeiten immer von den Besseren der Nachkommenschaft achtend anerkannt worden (sind), von dem Standpunkte der Vorzeit aus betrachtet."

Dieselbe Ansicht wiederholt er an einer anderen Stelle:

"(Ich möchte) sagen ..., daß er wohl mit Recht als ein Vorbild unserer Zeit anempfohlen werden könnte, wenn auch nicht als unbedingtes Vorbild ... XXX ist immer ein Kind seiner Zeit wie alle Menschen(,) und auch ihm tritt vielleicht die nächst folgende Zeit auf den Nacken. Wohl ihm(,) wenn er ... immer nur ... das Rechte und Wahre will, Natur und Wahrheit. So hat er seine Pflicht erfüllt und wird gewiß zu allen Zeiten immer als ein bedeutender Mann seiner Zeit anerkannt werden, wie ihn auch etwa die ferne Zukunft über flügeln möchte." (138.)

Die "Äußerung"-Fragmente zeigen, daß Friedrichs Interesse an der Zeit inzwischen stark gewachsen ist. Der - hier unmittelbar nach-

weisbare - Anlaß ist seine künstlerische Umgebung seit etwa Mitte der zwanziger Jahre. Die geistige Bereitschaft aber, die diese Aussagen aus dem gegebenen Anlaß ermöglichte, ist auch in allgemeinerer Perspektive des Zeitalters zu betrachten - unter dem Aspekt des Bewußtseins der Aufgabe der modernen Zeit im Bereich der Literaturkritik, der Bildung des dialektischen Geschichtsverständnisses und der dahinter liegenden politischen Unruhen und Änderungen. Friedrichs Geschichtsauffassung ist zwar nicht reif genug, um sich in einer klaren, konsequenten Theorie zu kristallisieren. Sie ist mit der Religion eng verbunden, im Grunde passiv, und ihre Grundlage könnte eher als Anwendung seines Individualismus auf die für die anonyme Masse gleichmäßig dahinfließende Zeit bezeichnet werden. Jedoch ist hier der Standpunkt des Künstlers, der in der Gegenschrift gegen Ramdohr und in den "Zehn Geboten" doch nur als eines der vor Gott gleichen Individuen vor überlieferten Mustern legitimiert wurde, deutlich als ein in seiner Zeit wurzelnder erfaßt, obwohl sich der Wert eines echten Kunstwerks selbst über die zeitliche Einschränkung erheben soll. Die Opposition ist zum Selbstbewußtsein als Maler seiner Zeit übergegangen. Dies wird Friedrichs Motivwahl aus der ihm nahen Welt über die Demut vor unmittelbaren Darstellungen des Heiligen hinaus Aktualität geben.

IV. Schlußbetrachtung und

Ergänzung: Friedrichs Malerei im Lichte seiner SCHRIFTEN

Gott, seine Gerechtigkeit und die Rückkehr der unsterblichen Seele zu ihm - dies verfolgt Friedrich immer wieder, sowohl in seinen Bildern als auch in seinen Schriften, besonders in seinen Dichtungen. Gelegentlich wird seine Auseinandersetzung mit diesen transzendenten Themen durch politische Umstände angeregt und gibt dem Wunsch zu ihrer Reform eine sakrale Begründung. Friedrichs Verhältnis zum Höheren bleibt jedoch durchaus bescheiden und passiv. Die Demut des endlich-vergänglichen Wesens vor dem Unendlich-Allmächtigen und der Natur als dessen Offenbarungsort ist ein und wohl der wichtigste Grundgedanke, den Friedrich bald als Warnung vor Hybris bald als Gehorsamkeit gegenüber dem Gebot Gottes wiederholt ausdrückt. Auf diese norddeutsche protestantische Geisteshaltung, die die Basis seiner Weltanschauung bestimmt, wirkt vermutlich der Einfluß der Kantischen Transzendentalphilosophie auf der Zeit, nämlich der Darlegung des apriorischen Wesens und der Begrenzung des menschlichen Erkenntnisvermögens (1).

In kunsttheoretischer Hinsicht nehmen Friedrichs schriftliche Äußerungen mit seiner Behauptung, daß die Individualität jedes Künstlers von konventionellen Regeln und Schulung befreit werden sollte, im frühen 19. Jahrhundert eine deutliche Stelle ein. Er will nicht mehr der akademischen Lehre folgen, man solle sich von den bestehenden, vortrefflichen Kunstwerken und den von diesen abgeleiteten Regeln leiten lassen - der Methode, die eine Generation vorher auch die Landschaftsmaler, z. B. Salomon Gessner, noch für empfehlungswert gehalten hatten (2). Diese oppositionelle Einstellung zeigt sich bewußt - parallel zum Wandel von den noch mit dem Landschafts-Sentimentalismus des 18. Jahrhunderts eng verbundenen Frühwerken zu seinen individuellen Stil - in Friedrichs Briefen an Runge als rückhaltlose Kritik an Kopisten. Die im Verkehr mit Runge vorbereitete Loslösung vom akademischen Kunstideal wird durch die Auseinandersetzung mit Ramdohr zur festen Überzeugung. Friedrich verherrlicht in der Gegenschrift und in den "Zehn Geboten" die individuelle Begabung als "Göttliches". Dies ist die regelfreie Schöpfungsquelle im Künstler, die durch unmittelbare Studien nach der Natur gestützt wird. Die Freiheit des "Genies" wird bei Friedrich religiös erfaßt und begründet.

Das individuelle Talent ist nämlich eine von Gott gegebene aber "endliche" Teilnahme an der Schöpferkraft. Es verlangt daher einerseits Freiheit gegenüber den künstlichen Regeln, andererseits aber das Bewußtsein seiner Begrenztheit und seiner Berufung durch einen Höheren. Der Künstler scheint zwar, sich selbst Gesetze zu geben, besitzt aber letztlich keine Autonomie. Er muß mit seinem Talent dem Höheren dienen und es dem Betrachter mitteilen. Mit einer gewissen Toleranz erkennt Friedrich also die neue naturgetreue Tendenz Heinrichs an, aber unter der Voraussetzung einer geistigen Einsicht in das Höhere hinter den Erscheinungen und nähert sich selber in einigen Bildern einer scheinbar vedutenhaften Landschaftsdarstellung. Um 1830 aber, nachdem der Naturalismus großen Einfluß gewonnen hat, kritisiert er dessen "sklavische Nachahmung der Dinge" ohne geistige Erhebung, wenn dieser auch nicht - wie bei den Klassizisten und den Nazarenern - die unindividuelle Übernahme eines "typischen", "zeitlosen" aber bereits schablonisierten Kunstideals ist.

Die individuelle Schöpferkraft kommt nämlich nach Friedrich weder in geschickter Nachahmung noch in geistreicher "Erfindung", sondern im Gefühl, dem enthusiastischen Zustand der Seele des Künstlers, erst völlig zur Geltung. Dies ist aber auch gerade der Zustand, in dem er mit voller Demut über die Grenze der Vernunft hinaus unmittelbar vom Höheren berührt wird. Dabei kann jedes Stück des landschaftlichen Natur prinzipiell der Ort der Anschauung des Unendlichen sein. Das Gefühl ist mithin der Berührungspunkt des Individuums und des Universums, die Erhebung des Geistes zugleich dessen Hingabe. Hier ist Friedrichs Einstellung mit der Schleiermachers verwandt.

Friedrichs Schriften helfen uns, die allgemeine Tendenz seiner Kunst zu verstehen: die mit Hingabe bis in alle Einzelheiten dargestellten, meistens alltäglich erfahrbaren Naturgegenstände und ihre Verwandlung ins Überalltägliche in einer ahnungsvollen Stimmung. Wegen der Demut und des gerade in der äußeren Natur das Geistige fassenden Gefühls - der Kernmotive in seinen Schriften - wird auf die traditionelle christliche Ikonographie und Thematik grundsätzlich verzichtet (3). Das fromme Gefühl des Künstlers findet überall im Irdischen den Abdruck des Unendlichen.

Dieses selber aber kann der Mensch nicht unmittelbar wissen, sondern nur ahnen. Die Tätigkeit des Künstlers, ahnend sich dem Unendlichen zu nähern und der Inspiration eine Form zu geben, wird eine Art Gebet, wobei jedes Motiv Transzendentes bzw. Religiöses mitzuteilen vermag, auch wenn es sich um ein Sandkorn oder ein Schilfrohr handelt. So wird die Gattungsgrenze zwischen der religiösen Historienmalerei und der Landschafts- bzw. Genremalerei überschritten. Eine neue Ausdrucksmöglichkeit der Landschaftsmalerei wird eröffnet, die aber als eine persönliche Symbolsprache (4) das die inhärente Bedeutung einsehende geistige Auge verlangt und dem Betrachter - wie Ramdohr - die Natur "gleichzeitig verrätselt" (5). Die neue, freie Motivwahl wird auch durch den Nationalismus angespornt. Die Ansicht, auch unter dem deutschen Himmel und in der deutschen Natur könne und solle Kunst entstehen, teilt er mit Wackenroder, Schelling und Friedrich Schlegel (6). Gerade die Wahl von Gegenständen aus der engeren Umgebung und ihre genaue Darstellung werden dabei als nationale Charakteristika wieder geschätzt (7). Man könnte sagen, daß Friedrich diese nationalen Charakteristika in seiner Kunst wiederbelebte, aber auf dem Boden seiner Zeit. Seine Kunst verbindet sich fest mit dem Bewußtsein seines Hier und Jetzt. Auch wenn er die Gotik als christlich-nationales Symbol einführt, will er seine Werke nicht - wie Schinkel z. B. - mit mittelalterlichen Staffagen "historisieren" (8). Die Menschen in seinen Landschaften bleiben seine Zeitgenossen, wenn sie sich auch in sogenannte "altdeutsche Tracht" kleiden. Die hier genannte freie Motivwahl, unmittelbare Beobachtung der Natur, ausführliche Darstellung und Aktualität hat Friedrichs Malerei mit dem kommenden bürgerlichen Realismus gemein. Dieselbe geistige Grundlage, die diesen Pre-Realismus ermöglichte, hält aber Friedrichs Kunst vom Realismus fern. Denn die Realität wird hier nicht für sich selbst gesucht; den Daseinsgrund der Kunst sieht Friedrich in ihrer Mittlerfunktion des Transzendenten. Dafür fordert er von einem Bild "Effekt" oder "Stimmung", die dem Betrachter "Gefühl" - den vom Künstler erlebten geistigen Erregungszustand - vermittelt und ihn das nicht direkt Dargestellte mitahnen läßt. Diese "Stimmung" hebt sich von den biedermeierlichen milden Stimmungslandschaften in ihrem Wesen ab und gibt Friedrichs Bildern eine eigenartige, spannungs- und sehnsuchtsvolle Feierlichkeit.

Friedrichs Schriften sind jedoch mit Ausnahmen der Bildbeschrei-

bungen und ein paar Gedichten keine unmittelbaren Erklärungen dieses oder jenes Bildes. Die "Äußerung"-Fragmente weisen in einigen Bildern zwar auf deren Grundthemen hin: Die herzerforschenden Böhmisches Landschaften oder die ahnungsvollen Dämmerungsszenen mit die Natur begeistert betrachtenden Menschen hätte nur ein panentheistisches Gefühl gegenüber der Natur vergegenständlichen können. Auch der Vers über die Todesthematik hilft, eine andere Gruppe seiner Bilder zu verstehen. Seine "Kunstlehre" bleibt aber im Grunde auf sehr abstrakter Ebene. "Gefühl" meint demütige Empfindungsfähigkeit für die Offenbarung und den geistigen Erregungszustand allgemein und nicht dessen konkreten Inhalt oder Anlaß in einzelnen Fällen. Friedrichs Schriften beantworten eine wesentliche Frage nicht, die sich dem Betrachter vor den meisten seiner Bilder stellt: Warum er gerade diese Motive in dieser Bildstruktur darstellt und was für Bedeutungen sie genau haben. Seine Texte sind keine Bildprogramme, die sein Werk nachvollziehen sollen, sondern entweder beziehen sie sich als Kritiken an anderen Künstlern nur mittelbar auf seine eigene Kunst oder stellen fundamentale Fragen nach dem Wesen und den Voraussetzungen der Kunst. Seine Gemälde sind dagegen von ihren konkreten Entstehungsumständen - wie Aufträge, aktuellen Ereignissen (Befreiungskriege, Huttens Jubiläumsjahr, Aufbruch des Elbeises, Unglück des "Grippers" etc.), Anregung durch Bilder anderer Künstler oder Literatur, Glück oder Unglück der Auffassung und der Ausführung usw. - untrennbar, d. h. sie verdanken ihr Entstehen nicht immer rein künstlerischen, sondern auch wechselhaften oder zufälligen, gelegentlich auch unbewußten Faktoren, die freilich mit einem idealen Gerüst weder vollkommen erklärt werden noch mit diesem völlig übereinstimmen könne. Auch müssen wir mit der Vielschichtigkeit von Bildbedeutungen rechnen, wie im Fall des Tetschener Altars das Hauptthema (das in der Natur allegorisierte Mittleramt) durch eine damit verbundene, aber schriftlich nicht zum Ausdruck gebrachte politische Hoffnung erweitert ist. Zudem kam die theologische Begründung nach Schleiermacher vermutlich erst nach der Entstehung des Bildes dem Künstler klar zum Bewußtsein. Eine genaue und allerklärende Entsprechung zwischen Bild und Text sollte man daher nicht erwarten. In diesem Sinne sind Geschriebenes und Gemaltes zwei verschiedene Dinge: Dieses spricht von Friedrichs Kunst in durch Außertheoretisches bereicherter Besonderheit, jenes von seiner Überzeugung von Grundsätzlich-Künstlerischem im allgemeinen.

Wir sollen daher Friedrichs "Kunstlehre" nicht deshalb abwerten, weil sie keine Rezepte zum Verständnis einzelner Bilder gibt. Sie weist auf das Wesen seiner Kunst und seiner Kunstansichten, auf deren fundamentalen Unterschied von den anderen Trends der Landschaftsmalerei und weiterhin - wegen ihrer Abstraktheit umso deutlicher - auf die geistige Wurzel seines Werkes und ihre Gemeinsamkeit mit der Kunstanschauung der literarischen Frühromantik, die in der vorgelegten Arbeit mit Schwerpunkt auf Schleiermacher und Wackenroder, zum Teil auch auf Friedrich Schlegel, Schelling und Runge umrissen wurde. Gegen diesen Hintergrund heben sich Friedrichs praktische Leistungen hervor, in denen er dem gemeinsamen Ideengut der Zeit tatsächlich individuellen, frommen, gefühlvollen und in vielen Werken auch künstlerisch hohen Ausdruck geben konnte.

Die auf die Schriften direkt beziehbaren Werke sind in den vorausgehenden Kapiteln jeweils erwähnt worden. Zum Schluß betrachten wir an einigen weiteren Beispielen, wie Friedrichs Grundgedanken in seiner Praxis Ausdruck finden. Es ist hier kein systematischer und eingehender Vergleich von Wort und Bild bezweckt. Wir sehen in der Versöhnung der inneren und der äußeren Natur, im Hervorrufen einer Stimmung und in der Modernität, die Friedrich in seinen Schriften als Aufgaben der Kunst vor allem betont, seine künstlerischen Lösungen.

1. 'Dialektik' der Natur: Motivation und Modifikation der Naturstudien

Der Dualismus zwischen dem Realen und dem Idealen (oder Irrealen) in Friedrichs Landschaftsdarstellung wurde bereits von den Zeitgenossen (9) und wird auch in der Friedrich-Forschung mehrmals aufgegriffen (10). Seine Schriften zeigen, daß der Künstler die doppelte Forderung des Irdischen und des Überirdischen an sich selbst stellte. Die äußere Natur spricht den Künstler an, gibt ihm Motive und hält seine Willkür in Grenzen. Das unmittelbare Gespräch mit der Natur, dem Ort der Offenbarung, wurde durch Verzicht auf überirdische Gegenstände und die Zurückweisung der Nachahmung anderer Künstler als Basis und Stütze der Kunst umso mehr gefordert. Gelegentlich setzte sich Friedrich stundenlang mit der Wiedergabe eines Motivs auseinander (11). Die "Grundzüge einer großen Naturtreue und feinen Beobachtung" in seinem Werk betonte auch der "Realist" Dahl (12). Andererseits muß der Künstler seine Bilder als Menschen-

werk, als erst durch menschliches Können ermöglichte konzentrierte Erscheinung eines geistigen Inhaltes vorlegen, die nicht nur ihm allein als Erinnerung an seine geistige Tätigkeit gilt, sondern auch den Betrachter zur höheren Welt einladen soll. Wenn eine geistige Anregung bezweckt wird und das Bild nicht offensichtlich der Natur widerspricht, darf und soll der Maler nach seiner inneren Forderung die Wirklichkeit verarbeiten. Und so sagt Friedrich nicht: "Die Malkunst besteht nur aus den Gegenständen, die der Künstler sehen und tasten kann" (13), oder: "Ich glaube nicht an das, was ich taste oder sehe. Ich glaube das allein, was ich nicht sehe und nur empfinde" (14). Seine dualistische Stellung kommt in dem Satz zum Ausdruck: "Der Mahler soll nicht bloß mahlen, was er vor sich sieht, sondern auch(,) was er in sich sieht" (143.) (15).

Das Gespräch mit der Natur hielt Friedrich in seinen zahlreichen Naturstudien fest. Sie entstanden nicht als selbständige Kunstwerke. Von wenigen Ausnahmen abgesehen waren sie auch keine Vorstudien zu einer bestimmten Komposition. Friedrich zeichnete Naturgegenstände auf Vorrat und sogar sehr häufig als von der Umgebung abgesonderte Einzelmotive, kombinierte sie dann gelegentlich mehr als dreißig Jahre nach Entstehen der Skizzen in verschiedenen Bildern, als ob es sich um persönliche Muster handle (16). Willkürliche und erstarrte Schematisierung aber war das, was Friedrich vor allem vermeiden wollte. Um 1800 ist in seinen Naturstudien noch ein schablonenhaftes Erfassen erkennbar, ab 1803/04 aber sind viele Gegenstände genau beobachtet und dargestellt, auch wenn sich der Zeichner in Einzelfällen gewisse künstlerische Freiheiten herausnahm (17). Auch atmosphärische Erscheinungen wie Wolken, die nur in wenigen Kompositionen direkt verwendet wurden (18), zeichnete er mit Eifer. Außerdem griff er seine Studien zwar auch nach großen zeitlichen Abstand auf, entwickelte aber seine Kompositionen häufig, wie Jens Christian Jensen betont (19), aus Reiseskizzen, deren Eindruck noch frisch war. In seinen Naturstudien erkennt man die Begegnung mit der Natur, die nicht einfach auf Muster reduziert werden kann. Andererseits zeichnete Friedrich viele Naturstudien als Notizen in

knappen Umrissen, die ihm selbst für die Wiederbelebung des einstigen Naturerlebnisses vielleicht genügten, objektiv aber keinen Gesamteindruck der Landschaft hervorrufen. Seine Naturstudien enthalten also schon den doppelten Charakter des Festhaltens der Naturbeobachtung und zugleich der Motivsammlung für Kompositionen. Als Maler von komponierten Landschaften mußte Friedrich neben der Beobachtung auch möglichst viele "Haltungen" verschiedener Gegenstände bei allen Gelegenheiten sammeln, denn er konnte seine "Modelle" nicht eine für seine Komposition erforderliche Haltung einnehmen lassen. Dies bedeutet unter einem anderen Gesichtspunkt, daß Friedrich keine Naturgegenstände in seiner Einbildungskraft erfinden oder mit verallgemeinerten Schemata, etwa der "Eiche" oder der "Linde" ersetzen wollte. Dies verhinderte aber nicht, daß er die Ergebnisse seiner eigenen Naturerlebnisse wiederholte.

Die zweite Stufe seiner Praxis war die Atelierarbeit, in der Friedrich seine Naturstudien in ein geistiges Werk systematisierte (20). Erst hier kam die schöpferische Natur im Künstler völlig zur Geltung. Daß die Skizzen nach der äußeren Natur aber auch in diesem Stadium kein ganz totes Material waren, kann man bei näherer Betrachtung erkennen. Der gegenseitigen Wirkung der Naturstudien und des komponierenden Willens des Künstlers in der Art und Weise der Verwendung von Einzelmotiven gehen wir am Beispiel einer Eiche nach.

Nehmen wir eine große Eichenstudie im Kupferstichkabinett der Osloer Nationalgalerie (Hinz 382), die Friedrich in mindestens vier Kompositionen benutzte. Trotz ihrer technischen Besonderheit (schwarze Kreide auf grauem Papier (21)) dürfte man sie in stilistischer Hinsicht gleichzeitig mit zwei anderen Eichenstudien vom Mai 1806 (Hinz 380 und 385) datieren. Die "Individualität" des Baumes ist in seinen oberen beiden Ästen zu sehen, die wie menschliche Arme nach oben gehoben sind. Die drei unteren rechten Äste wachsen dagegen ungefähr waagrecht. Von den unteren linken Ästen bleiben nur noch zwei Stümpfe.

Diese Eichenstudie wurde 1806/07 mit den anderen beiden oben erwähnten in einer großen Sepiazeichnung "Hünengrab am Meer" (BS 147) verwendet. Vor dem vom Wind getriebenen, unruhigen Meer liegt ein fast kahler, niedriger pyramidenförmiger Hügel mit einem Hünengrab, dessen beide größte Steine symmetrisch rechts und links der Bildachse angeordnet sind. Unsere Eiche ist hinter den rechten Stein, die anderen beiden sind zusammen hinter den linken gestellt. Der Künstler ordnet sie so, daß die rechte Eiche und die linke Eichengruppe sowohl Kontrast als auch Gleichgewicht erzeugen: Während die beiden Stämme der linken Gruppe ein unregelmäßig gekrümmtes Oval bilden und ihr Geäst hauptsächlich innerhalb dieses Rahmens wachsen lassen, formt der rechte Baum mit dem geraden Stamm als Achse aus seinen symmetrisch wachsenden Ästen ein solides Dreieck. Die strenge Form gleicht hier die zahlenmäßige Unterlegenheit des einen Baumes aus. Um dieser Ordnung willen sind seine drei unteren Äste auf der rechten Seite ausgedehnt, und links unten zwei neue hinzugefügt. Jedoch: Die einzelnen Zweige der ausgedehnten Äste folgen bis in die Details treu ihrer Vorlage; die neuen beruhen auf den ebenfalls links unten befindlichen Ästen einer anderen Eichenstudie von 1804 (Karlsruher Skizzenbuch, S. 9) und sitzen genau an den Stellen, an denen sich in der Osloer Naturstudie die Stümpfe der abgefallenen Äste befinden. Die Modifikationen werden also zwar durch die Gesetze der Komposition motiviert, gleichzeitig wird bei diesem Verfahren aber der Eiche ihr biologisches Potential gleichsam entlockt.

In der 1811 gemalten "Landschaft mit Eichen und Jäger" (BS 192) ist unsere Eiche ihrem ursprünglichen Aussehen am nächsten. Nur entwächst links unten, gleichfalls dem in der Naturstudie wiedergegebenen Stumpf, ein neuer Ast, der wahrscheinlich von einer verschollenen Eichenstudie stammt. Dadurch hat hier der Baum eine beinahe symmetrische Form, und diese Quasi-Symmetrie wird in seiner Kombination mit der anderen Eiche im Vordergrund, weiter in der Ordnung der Eichen im Mittelgrund wiederholt.

Dieselbe Eiche tritt zum dritten Mal im linken Mittelgrund des "Klosterfriedhof im Schnee" (BS 254) von 1819 auf. Das Bild, in

dem nach Carus' Meinung Friedrichs "Neigung zur Architektur ... die Freiheit der Landschaftsnatur viel zu sehr" beeinträchtigt (22), behandelt die natürlichen Gegenstände (Eichen), als ob sie Bauelemente (Pfeiler) wären. Diese Bildidee findet ihren Vorläufer in einem architektonischen Entwurf Friedrichs, in dem vor einer (Hinz 871, s. auch 870, 872-878). Gerhard Eimer bezieht ihn mit großer Scharfsicht auf die Kosegarten-Kapelle bei Vitte, wobei der freie Platz die eigentliche 'Kapelle' für die "Uferpredigten" Kosegartens ist, während das Gebäude nur für den Gebrauch beim schlechten Wetter bestimmt ist (23). Nicht anders als die Natur ist hier Gottes Tempel. Diesem Grundgedanken fügt die 'Gotisierung' des Gebäudes, dessen Struktur die Idee des protestantischen Kirchenbaus der Barockzeit treu übernimmt (24), durch die tektonisch an sich unnötigen Strebpfeiler und die Spitzbogenfenster einen weiteren Aspekt hinzu. Sie reflektiert nämlich eine wichtige Seite der damaligen Gotik-Rezeption: das Verständnis der Gotik als der Natur nahes bzw. aus der Natur entlehntes Menschenwerk. Dies ist die Ansicht, die in Deutschland vor allem in der Beschreibung des Kölner Doms von Friedrich Schlegel deutlich formuliert ist: "Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst" (25). Im "Klosterfriedhof..." tritt das natürliche Gotteshaus im Stil der Gotik mit tief meditativer Charakter auf. Nur der Chor und das Portal - für den ersteren verwendete Friedrich die Choransicht der "noch bestehenden und gut erhaltenen" Jacobikirche in Greifswald - sind hier künstlich, aber alshalb Natur gewordene Ruine dargestellt. Um diese herum deuten die Eichen ein noch größeres natürliches Gotteshaus im gotischen Stile an: Die beiden großen Eichen im Vordergrund bilden die Portalpfosten, ihre oberen Äste eine Spitzbogenarkade, und die anderen Bäume die Pfeiler. Während Schlegel in seiner Gotikauffassung auf das organische Leben der Pflanzennatur Nachdruck legt, stellt Friedrich im "Klosterfriedhof ..." seine Natur-Gotik in der Todesstille des Winters dar, wenn auch das rosarote Licht im Himmel die Auferstehung ahnen läßt. Dement-

sprechend hat unsere Eiche keine Blätter mehr. Ihr sind keine Äste hinzugefügt, wir können aber hier ein anderes charakteristisches Vorgehen in Friedrichs Veränderungsweise der Naturstudien erkennen. Bereits im "Hünengrab am Meer" ist die Stelle am Stamm, an der die Rinde abgegangen ist, etwas nach links versetzt, damit sie nicht durch den Stein bedeckt wird. Im "Klosterfriedhof ..." ist der rechte untere Ast etwas niedriger gesetzt, so daß er seine Zweige frei wachsen lassen kann, ohne durch das Geäst der vorderen bzw. der daneben stehenden Eiche bedeckt zu werden oder das der hinteren zu bedecken. Das Vermeiden einer Überlagerung charakteristischer Formen ist auch in der rechten Eiche im linken Mittelgrund zu finden, deren schnabelförmiger rechter Ast im Vergleich zu den anderen Darstellungen derselben Eiche (26) in der "Sommerlandschaft mit abgebrochener Eiche" (BS 125), im "Winter" (BS 165) und in der "Abtei im Eichwald" (BS 169) an einer viel niedrigeren Stelle erscheint, weil er an seiner ursprünglichen Stelle durch die Zweige der vorderen Eiche beinahe verdeckt würde (27). Im Gegensatz dazu entfalten die Eichen nach dem kompositionellen Verlangen im freien Raum ruhig ihr Geäst. Die beiden Eichen im Vordergrund z. B. lassen vor freiem Hintergrund ihre oberen Äste über deren ursprüngliche Dimension hinaus wachsen, um die Arkade eines Kircheneingangs nachzubilden. Friedrich fügte sogar dem obersten Ast der linken Eiche noch einen Zweig hinzu, um auf dieses Charakteristikum der architektonischen Konstruktion Nachdruck zu legen. Wir sollen aber nicht übersehen, daß der Künstler zuerst die Gegenstände gewählt hat, die das Potential dieser Gestaltung bereits in sich tragen und ohne gewaltsame Deformation der Komposition dienen können. Die durch die Natur motivierte und zugleich arabeskenhafte Modifikation der Studien erkennt man auch in den gekreuzten Eichen im rechten Mittelgrund. Die bereits in den Naturstudien (Hinz 385 und 510) ihre "Individualitäten" bestimmenden formalen Charakteristika, nämlich die im Zickzack sich biegenden Stämme, sind hier auf eine sie gleichzeitig unterstreichende und nützliche Weise zusammengestellt.

Die arabeskenhafte Behandlung der Eichen erreicht in der 1810 vollendeten "Abtei im Eichenwald" ihren Höhepunkt und erhöht den

schmerzhaft öden Ausdruck des Bildes. Obwohl dort unsere Eiche nicht auftritt, erwähnen wir hier kurz die Deformation der Naturstudien in dem Bild. Vor der gewaltigen Leere dehnen sich die silhouettenhaften Eichen aus, hier gleichfalls gegenseitige Überlagerung vermeidend. Und dennoch bleiben sie in gewissem Sinne den Formen ihrer natürlichen Vorlagen treu. Auf die links neben der Ruine stehende Eiche verwendete Friedrich z. B. die Naturstudie einer dreiarmigen Eiche, deren linker, kurzer Arm eine undeutliche Zickzacklinie formt (Hinz 512). Er wollte diese Zickzacklinie im Zusammenhang mit der Baum-Arabeske betonen, erfand jedoch keinen phantastischen Ast, sondern ersetzte den linken Arm mit einer anderen, ebenfalls und noch auffälliger zickzackförmigen Eiche (Hinz 520). M. W. ist dies der einzige Fall, in dem Friedrich einen Ast durch einen Stamm ersetzte. Dies wird wohl dadurch erklärt, daß Friedrich die beiden äußersten rechten Eichen nach dem Blatt malte, auf das auch die zickzackförmige Eiche gezeichnet ist. Vermutlich fand er in der für die rechten Bildelemente gewählten Naturstudie zufällig einen günstigen Ersatz des nur leicht zickzackförmigen Astes. Die Montage ist kühn; sie ist aber wieder durch die Naturstudie motiviert.

24

Ende der zwanziger Jahre wurde unsere Eiche noch einmal für eine Komposition, "Eiche im Schnee" (BS 364), verwendet. Hier ist sie nicht eines von vielen gleichrangierenden Bildelemente: Der Künstler konzentriert sich auf dieses an sich weder malerische noch dramatische Motiv, als ob es sich um das "Porträt der Eiche" (Börsch-Supan) handle. Sie ist hier wieder in eine Pyramidenform gebracht, die beinahe den ganzen Bildraum füllt. Die zu diesem Zweck hinzugefügten drei Äste im unteren Teil - einer davon ist der linke Ast der Eichenstudie vom 25. 4. 1809 (Hinz 508) - erreichen die Bildränder. Anders als im "Klosterfriedhof ..." hat der Baum noch seine Blätter - aber braun gefärbt. Zwei abgeschlagene, kahle Äste am vordersten Rand liegen ihm gegenüber. Zwischen den beiden taut der Schnee in einem Tümpel auf. Hinter der Eiche wachsen die niedrigen Büsche, die wie ein Zaun den Boden um sie von außen begrenzt. Darüber sieht man nur den grauen Winterhimmel; der Hintergrund ist nicht angedeutet.

25

Was ein Naturalist mit denselben Motiven schafft, zeigt das in der Osloer Nationalgalerie befindliche Gemälde "Wintertag an der Elbe" Dahls (28). Auch in diesem Bild steht eine beinahe kahle Eiche als Hauptmotiv in der Mitte. Trotz ihres dicht und in sehr komplizierter Weise wachsenden Geästes ist aber die Konzentration auf sie durch die Wahl eines Querformates abgeschwächt: Es dehnt sich ein großer freier Raum auf den beiden Seiten des Baumes aus. Der den Boden bedeckende Schnee taut nicht nur gerade vor dem Baum, sondern hie und da, macht bald Tümpel, läßt bald die darunter liegende Erde sehen: Das Auftauen des Schnees ist hier ein Naturphänomen, ein Zeichen für das Leben der Erde. Es fehlt auch nicht an den auf dem Schnee liegenden dünnen Ästen, die aber nur zufällig - wohl an einem stürmischen Tag - von der Eiche abgebrochen wurden. Die Büsche, die nur die rechte Hälfte des Hintergrundes decken, bilden keinen einsperrenden Zaun; und da sie über den Horizont hinaus wachsen, macht es keinen künstlichen Eindruck, daß hinter ihnen nur der Himmel zu sehen ist. Auf der linken Seite dehnt sich eine offene Flußlandschaft bis in die unendliche Ferne aus. Einige Vögel spielen auf dem Schnee. Hier stellt der Künstler also eine Landschaft dar, die wir beim Spaziergang eines ruhigen Wintertages tatsächlich finden könnten. Dahls Eiche befindet sich nur vorübergehend in kahlem Zustand. Bald kommt der Frühling, dann wird sie wieder mit den saftigen Blättern gedeckt werden, die Büsche werden blühen, und der während des Winters verlassene Kahn wird wieder mit Waren beladen auf der Elbe fahren. Das Auge des Künstlers gegenüber der Natur ist liebevoll und bejahend, verbindet sich fest mit dem Irdischen. Das Wiederaufleben der Natur geschieht nach ihrem eigenen Gesetz; man braucht sie nicht durch Gefühl oder das geistige Auge zu einem Zeichen des Transzendenten, des Auferstehens, zu verwandeln. Wir finden hier eine Naturauffassung ohne Symbolisierung.

Während Dahls Winterlandschaft, wenn sie auch eine Komposition ist, als Naturausschnitt gilt, ist Friedrichs Eiche im Schnee ein schlichtes, aber in sich geschlossenes Ideenbild. Es ist bei ihm zwar nicht selten, daß sich das Geäst der Eichen nach kompositionellem Verlangen bis zur äußersten Begrenzung des Bildes ausdehnt. In diesem Fall aber haben Bereicherung und Expansion

nicht allein in der geometrischen Ordnung der Komposition ihre Ursache, sondern gewiß auch in der beabsichtigten inhaltlichen Aussage: Sie bilden einen ausdrücklichen Kontrast zum memento mori der dürren Äste vor dem Baum. Auch im "Eichbaum im Schnee" (BS 365), einer Variante des vorigen Bildes, werden dem Zentralmotiv mehrere Äste (nach der Eichenstudie vom 27. 4. 1804, einer verschollenen Studie, die für die "Sommerlandschaft ..." verwendet wurde, u. a.) hinzugefügt, obwohl sie für die Komposition nicht erforderlich sind und sogar die Eigentümlichkeit der einfachen Geraden in der Vorlage beschädigen. Zwar verkündigt dieser Kontrast - wie Börsch-Supan bemerkt - Vergänglichkeit und Beschränktheit der Eiche trotz ihres sich expandierenden Willens, den für das endliche Wesen unvermeidbaren Tod (29). Aber Friedrich meint damit wohl auch die Hoffnung auf die Auferstehung, wie er selber einmal in seinen Schriften den Schnee, der hier bereits aufzutauen beginnt, "das große weiße Tuch ... wo(r)unter die Natur sich zu einem neuen Leben vorbereitet" (154.), nennt. In den beiden Eichenbildern sind die inhaltlich (und kompositionell) die Naturstudien ergänzenden Äste wie in den vorigen Beispielen an die Stümpfe der verlorenen Äste angeschlossen, als ob die Bäume selbst den Willen des Künstlers vertretend ihr Geäst wachsen lassen.

In den genannten vier Beispielen erscheinen den Bildideen entsprechend vier verschiedene Eichen, die alle ein und derselben Naturstudie entstammen. Die der geometrischen Bildkonstruktion angemessene Anordnung und Deformation, die Vermeidung der Überlagerung und die arabeskenhafte Behandlung verraten, daß Friedrich seine Eichen eher als auf einer Fläche zu entfaltende Figuren denn als dreidimensionale Motive benutzte. Die Räumlichkeit, die das Einzelmotiv in sich birgt, ist daher nicht groß; in der Naturstudie besitzt es trotz seiner Absonderung von der Umgebung noch mehr Plastizität, während es in der Komposition trotz der Darstellung der Umgebung und der genauen Ausführung verflacht ist. Montage und Deformation werden aber nicht einfach willkürlich vorgenommen. Der Künstler wählt Einzelmotive, die nicht nur ohne extreme Veränderung der Bildstruktur dienen, sondern ihre ursprünglichen bzw. potentiellen Formen im Zusammenhang mit dem

Ganzen bewahren können. Beim Hinzufügen der Äste bemüht er sich, unter seinen Naturstudien passende auszusuchen, und fügt sie an glaubwürdigen Stellen an. In dieser durch die Naturstudie motivierten Modifikation zeigt sich Friedrichs Rücksicht auf die darin festgehaltene äußere Natur und deren Autonomie auch in der klaren Absicht, eine Kunstwelt zu schaffen (30).

Friedrich folgt also in seinen Kompositionen grundsätzlich den Formen der Gegenstände in den Naturstudien. Auch die Einzelheiten, die für die Bildidee eigentlich nicht nötig sind, vernachlässigt er nicht ("Die wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensachen zur Hauptsache"). Daher behalten die Einzelmotive trotz ihrer Behandlung als Flächenfiguren ihren zufälligen, individuellen Charakter wie in der Realität bei. Selbst in der "Abtei im Eichwald", in der die arabeskenhafte Behandlung augenfällig ist, sind die Eichen keine charakterlosen Ornamente. Andererseits sind die Einzelmotive keine Naturausschnitte mehr. Jedes ist ein notwendiges Element eines Ganzen. Die ursprünglich nicht besonderen Naturgegenstände bringt Friedrich in eine strenge kompositionelle Ordnung, modifiziert sie und stellt sie zusammen, gibt ihnen eine ihnen eigentlich fremde Funktion (z. B. Eichen als Portal), setzt sie in Dämmerung oder Nebel, die den Dingen ein ungewöhnliches Aussehen verleihen. Diese verlassen somit den Bereich unserer alltäglichen Erfahrung, mit der wir sie zu sehen gewöhnt sind. Um das Funktionieren dieser Abweichung als dynamischer Kraft, das Übertreffen der wirklichen Welt zu gewährleisten, muß jedes Teil eine überzeugende Realität haben. Sonst wird das Dargestellte zu einer reinen Traumwelt oder Erfindung, die sich von Anfang an von der Wirklichkeit unterscheidet und daher nicht als "Abweichung" erlebt wird. Es ist diese Ambivalenz der beinahe tastbaren Realität des Einzelnen und der mehr oder weniger irrealen Erscheinung des Ganzen, durch die Friedrichs Bilder einen Eindruck der "plötzlichen Verwandlung" (31) der Welt ins Überirdische machen, eine vage Stimmung, die aber gerade deshalb das Mitdenken des Betrachters anregt. Seine dialektische Naturauffassung (Synthese der äußeren Natur und der inneren Natur des Künstlers nach der höheren) findet hier unabhängig von der Thematik als rein bildnerische Lösung ihren Aus-

druck. Somit "romantisiert" (Novalis) Friedrich die Welt (32).

2. Symbolische Perspektive

Die für die empirische Landschaftsvorstellung reichlich irrealen Deformation und Montage der Motive als Flächenfiguren beschränkte Friedrich nicht auf nebensächliche und unter Umständen bewegliche Gegenstände wie Bäume, Gesteine, Eisschollen oder Schiffe. Er wendete dieselbe Methode auch auf größere Gegenstände an, die die Raumgestaltung des Bildes selbst bestimmen. Darin ist seine Kühnheit als Landschaftsmaler deutlich zu erkennen. Die Landschaftsgestaltung aus kompilierten Schichten hat an sich als paysage composé eine lange Tradition. Es war aber für die klassizistische Landschaftsgestaltung selbstverständlich, daß mannigfaltige Schichten durch ihre präzise Abstufung eine harmonische Einheit bilden (33). Bei Friedrich dagegen zerbrechen die auf der Bildfläche addierten oder subtrahierten Raum-Schichten häufig den von einem bestimmten Gesichtspunkt her gesehenen, mathematisch messbaren und homogenen "Systemraum" (Panofsky), wie er seit der Renaissance die Regel war. Der Bildraum verzerrt sich, enthält einen Bruch oder wird auf eine einzige Schicht reduziert.

Die Abweichung vom Systemraum bedeutet aber nicht, daß Friedrich die Tiefendarstellung nicht so sehr berücksichtigt hätte. Die Tiefe ist im Gegenteil für sein Bild ein wichtiges Element. Der sogenannte kontrastreiche Stil, der Einsatz des Bildes im Bilde (Fenster, Tor usw.), das "hyperbolische Schema" (Wolfradt) - alle diese Charakteristika seiner Bildstruktur kann man auch als Versuche der Tiefendarstellung nicht nach der systematischen Methode des Raumaufbaus verstehen. In Friedrichs Werk bezieht sich die Perspektive aber - wie wir es am Beispiel des Tetschener Altars gesehen haben - eher auf den gedanklichen Inhalt und die Bildordnung als dessen Vehikel denn auf die Wiedergabe der Räumlichkeit. Für die Mitteilung des Geistigen wagt der Künstler die räumliche Homogenität zu opfern. Oder: Gerade die Verzerrung des Raumes bringt die inhärente Idee zum Ausdruck. Ein markantes Bei-

spiel solchen Raumbruchs als Ideenträger finden wir im Gedächtnisbild für Johann Emanuel Bremer (BS 228), in dem der Abbruch zwischen dem Vorder- und Hintergrund der Heterogenität der durch den Tod getrennten beiden Welten symbolisch entspricht (34). Die Tiefe wird also bei Friedrich im großen als nicht intellektuell, sondern psychologisch zu lösende Frage gestellt. Sie überzeugt den Betrachter nicht rational durch Klarheit des Denkens, sondern macht auf ihn einen "Effekt", der die Anschauung der Bildidee erweckt. Oft verwandelt Friedrich beinahe nur durch die Magie der Perspektive seine Bilder mit schlichten Motiven in Ideenträger. Wenn die Perspektive nach Cassirer und Panofsky als eine symbolische Form, "durch die ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird" (35), zu bezeichnen ist, so bedeutete Friedrich diese symbolische Möglichkeit der Perspektive erfolgreich aus. Seine irrationale Perspektive konnte aber in der nächsten Generation des Naturalismus keine Nachfolger finden. Um ihre symbolische Funktion richtig schätzen zu lernen, mußten wir wohl warten, bis in der Wende zu unserem Jahrhundert die regelmäßige Perspektive endgültig zerbrach, sich von ihrer Funktion als Gefäß der Dinge befreite und als Ausdrucksmittel erneut Bedeutung gewann.

In seinen ersten Gemälden werden die Raum-Schichten oft auf einfache Weise, d. h. subtrahierend, auf das Elementare reduziert. Im Tetschener Altar z. B. leitet Friedrich von einer mehrschichtig gestalteten Sepiazeichnung (BS 122/124) nur aufgrund ihres Vordergrundes ein selbständiges Bild ab. Durch Konzentrierung auf die Nahsicht mit den ausführlichst dargestellten Einzelheiten veranschaulicht er die Diesseitigkeit Christi. Das zu gleicher Zeit entstandene Bild "Morgennebel im Gebirge" (BS 166) geht von derselben Sepiazeichnung aus, aber in diesem Fall von ihrem Hintergrund: einem hohen Berg, der sich aus dem Nebel im Licht hervorragt. Das Bild besteht also wieder aus einer einzigen, diesmal fernen Landschaftsschicht. Aus dem Sehwinkel, mit dem der Betrachter den Gipfel erfaßt, der Größe von Kiefern und Tannen und dem tiefen Nebel schließend, können wir den Berg als reichlich hoch und fern bezeichnen. Wie weit aber seine Entfernung von

uns genau ist, bleibt ungeklärt. Wenn wir unsere Position rational bestimmen müßten, so würde sie sich auf einem dem Berg gegenüberstehenden Hügel oder Hang und ungefähr auf der Höhe der zwei unteren Tannen in der Bildachse befinden. Dann aber müßte der dichte Nebel uns die Sicht beinahe völlig verdecken. Die von Friedrich gezeigte Ansicht ist also eigentlich unmöglich. Und so ragt der Berg in über alle Vernunft hinausgehender Ferne hervor, obwohl die einzelnen Felsen und Bäume wie immer ihre konkreten Individualitäten erhalten (36).

Im Gegensatz zum Tetschener Altar bringt Friedrich in dieser Fernsicht die Luftperspektive oder eher die "Nebelperspektive" voll zur Geltung, um ihre transzendente Ferne zu unterstreichen. Der Nebel beraubt uns der Anhaltspunkte, mit deren Hilfe wir die räumlichen Verhältnisse messen können, verschleiert den Gegenstand im Geheimnis. Friedrich schreibt in seiner "Äußerung ..." von der Funktion des Nebels vom Standpunkt des Betrachters her: "Wenn eine Gegend sich im (sic) Nebel hüllt(,) erscheint sie größer, erhabener und erhöht die Einbildungskraft" (154.). Um die Funktion des Nebels in diesem Bild zu verstehen, sollte diese Aussage vom Standpunkt des Künstlers her umformuliert werden: Da der Gegenstand groß und erhaben ist, und da eine erhöhte Einbildungskraft erforderlich ist, um uns ihm zu nähern, so ist er in Nebel gehüllt. Auch dies ist ein Zeichen für Demut, die vom Gefühl erwartet, die Machtlosigkeit des Verständnisses vor dem Göttlichen zu ergänzen. Friedrichs Nebelperspektive kehrt auch das eigentliche Verhältnis der Distanz um. Der beleuchtete, klarere sichtbare Gipfel über dem Nebel ist uns psychologisch näher als der in dichtem Nebel versunkene Fuß des Berges und fesselt unseren Blick. Da steht ein Kreuz. Und jetzt erkennen wir, daß der Berg, der in der Zeichnung den unzugänglichen Gottvater symbolisierte, bei der Transformation inhaltlich geändert wurde. Es handelt sich hier auch um das Kreuz auf dem Felsen, das von fern unten stehenden Tannen umgeben ist. In diesem Bild aber wird im Gegensatz zum Tetschener Altar die Jenseitigkeit des Mittlers, seine Nähe zum Licht und Himmel, thematisiert. Das Bild ist also in seiner Perspektive sowie in inhaltlicher Hinsicht als Gegenstück

des Tetschener Altars zu bezeichnen. Der dichte Nebel, der den Fuß des Berges, auf dem die Tannen stehen, bedeckt, übernimmt hier auch die Funktion des dunklen Vordergrundes der Sepiazeichnung (37).

26

Eine andere, sehr eigenartige Perspektive finden wir im "Mönch am Meer" (BS 168) von 1808/10. In seinen Schriften erwähnt Friedrich eine für jeden Maler wohl selbstverständliche, aber Kritikern nicht immer bewußte Tatsache, daß das Format eines Bildes von dessen Inhalt und Aussage untrennbar ist, und äußert, daß ein erhabenes Sujet ein großes Format fordere (64.-66.). So muß das Gemälde, das größte unter allen bis dahin von Friedrich geschaffenen Bildern, mit besonderem Ausdruckswillen angegriffen worden sein. Die Motive und die Ordnung wurden aber äußerst reduziert: der öde, kreidebleiche Strand, das im Gegensatz dazu finstere, unruhige Meer und über dem anorganisch strengen, durch nichts unterbrochenen Horizont der weite Himmel, der drei Viertel des Bildes einnimmt. Diese drei Schichten liegen in der Natur hintereinander, auf die Bildfläche bezogen aber übereinander. Ein winzig dargestellter Mönch, durch die Grenzlinie zwischen Strand und Meer genau in zwei Hälften gespalten, steht in melancholischer Haltung dem Meer gegenüber. Außer einigen Möwen und halbtrockenen Gräsern ist er die einzige Spur des Lebens in dieser verlassenen Gegend, wie es Heinrich von Kleist trefflich formuliert: "Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis" (38).

28

29

Verglichen mit zwei Landschaften mit denselben Bildmotiven, Gustave Courbets "Le bord de la mer à Palavas" (1854) und James Whistlers "Courbet at Trouville, Harmony in Blue and Silver" (1865) (39), wird es deutlicher, daß der depressive, trostlose Eindruck vom "Mönch am Meer" nicht in der Kleinheit der einzig dargestellten Menschengestalt gegenüber der großen Natur seine Ursache, sondern in der den Menschen entfremdenden Perspektive, auf die die dunkle, trübe Farbgebung Nachdruck legt. Sowohl in Courbets egozentrischem Selbstporträt als Rückenfigur, das mit der See um die Größe konkurrieren will (40), als auch in Whistlers

ästhetischer Stimmungslandschaft ist für uns die menschliche Figur der Maßstab, von dem aus wir Vorder-, Mittel- und Hintergrund in ihrer Abfolge klar überblicken. Vom Ufer über Wellen dehnt sich der Raum bis in die unendliche Tiefe kontinuierlich aus. Die Richtung des Blicks, die mit der von links unten nach rechts oben gehenden Diagonale des Bildes übereinstimmt, ist bei Whistler durch ein Segelschiff unterstrichen. Diese sind trotz der Kleinheit der Menschenfigur friedliche, homozentrische Landschaften, in denen der Mensch in seiner Umgebung seine feste Stelle hält und in denen, ausgehend von der menschlichen Figur, die Tiefe messbar ist.

In Friedrichs Bild dagegen wird dem Menschen die Überlegenheit des Betrachters über die ihn umgebende Natur verweigert; das schwarze Meer steht wie eine fremde Wand ihm und dem Strand, auf dem er steht, gegenüber. Die Kontinuität des Raumes ist gebrochen. Die leicht geneigten Linien der Küste und der verhältnismäßig hellen Zone des Himmels deuten zwar Bewegung in die Tiefe an, sie sind aber nicht stark genug, um die auch außerhalb des Bildes sich unbegrenzt ausbreitende Küste, See und Luft als eine notwendige, geschlossene Einheit um einen Zentralpunkt vorzustellen. Um den glücklichen Ausdruck Börsch-Supans zu gebrauchen, ist das Bild nur "als Ausschnitt aus einer Unendlichkeit bestimmt", und so bleibt selbst die "Wahl des großen Formates ... angestrengtes und dennoch sinnloses Bemühen, möglichst viel von dieser Unendlichkeit zu fassen" (41). Man fühlt vor dem Bild mit Kleist, "als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären" (42).

Es erstaunt uns daher zu wissen, wie harmlos und freundlich die Vorstudie zu diesem tragischen Bild ist. Sie entstand auf Friedrichs erster Rügenreise von 1801 an der Küste von Mönchgut, einer südlichen Halbinsel gegenüber der Ostsee (Hinz 294, dat. vom 17. 8.) (43). Der Vordergrund ist ein flacher, sandiger Strand mit kurzen Gräsern. Anschließend daran breitet sich bis in die Ferne ein mit Bäumen und Äckern gedeckter fruchtbarer Boden aus. Im rechten Mittel- und Hintergrund öffnet sich eine Bucht, in der hie und da Fischernetze aufgehängt sind. Am Horizont sieht

man auch ein paar Schiffe. Die Sommersonne scheint auf üppig wachsende Bäume und das ruhige Meer. Dies ist also eine Landschaft, die sich nicht nur vom Vorder- bis zum Hintergrund homogen und kontinuierlich entfaltet, sondern in der das alltägliche Leben des Menschen, dessen landwirtschaftliche und Fischereitätigkeit, mit der produktiven Natur harmonisiert (44).

Friedrichs Modifikation der Naturstudie ist einfach, aber entscheidend. Er hat den fruchtbaren Boden mit seinen Pflanzen und Äckern weggelassen. Zusammen damit sind auch die Netze und Schiffe verschwunden. Der Vordergrund wurde links etwas verkürzt, rechts dagegen etwas erweitert, damit sein erhöhter Punkt, auf dem der Mönch stehen sollte, aus der Bildachse rückt. Das ist alles. Der Strand füllt in der Komposition wie in der Naturstudie ein Fünftel des Bildes; die Höhe des Horizontes bleibt dieselbe. Diese sozusagen subtrahierende Verwendung der Naturstudie versuchte Friedrich nicht erst in diesem Werk. Bereits in den Bildern "Hünengrab am Meer" und "Meeresküste mit Fischer" (BS 158) entstand die Aussicht, indem der Maler aus der Naturstudie nur den Vordergrund verwendete und in den leer gewordenen Hintergrund das Meer einführte. Der Vorder- und der Hintergrund stehen sich so als zwei zur Bildebene parallele, fremdartige Raum-Schichten gegenüber. Im "Mönch am Meer" macht dieselbe an sich einfache Behandlung einen äußerst schockierenden Eindruck, weil alle menschliche Spur, die die Vorstudie belebt, ausgelöscht und durch eine unvorstellbar trostlose, schmerzhaft Öde ersetzt ist. Friedrich hatte ursprünglich noch zwei vom Wind getriebene Schiffe auf den beiden Seiten des Mönchs darstellen wollen, die er aber im Laufe des Schaffensprozesses übermalte (45). Dadurch ist die einsame Gegenüberstellung des Mönchs mit der Natur apostrophiert, seine Meditation zieht sich auf ihn selber zurück.

In der "Äußerung ..." schreibt Friedrich, der Künstler solle Gegenstände der Natur in ihre Urgestalt zurückdenken und "das Unschöne(,) so Menschen, durch Hunger und Not getrieben(,) nach und nach daran und darin ver(hunzt) durch Anbau von Wohnungen und widrig sich durchkreuzenden Felderabteilungen und Hinweg-hauung der Wälder" nachzuschreiben vermeiden (123.) (46). Ist der

"Mönch am Meer" ein erhabenes Urbild in diesem Sinne? Gewiß ist es Friedrich in diesem Bild gelungen, das Erhabene - Gemütsstimmung vor der rohen "Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung der Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt" (Kant) (47) - in dessen elementarer Gewalt zu veranschaulichen. Hier aber fehlt jenes Wohlgefallen, das ein solches ästhetisches Erlebnis des Erhabenen begleiten wird (48), wie es Carus einmal mit religiöser Nuance treffend formulierte: "(Der) Mensch, hinschauend auf das große Ganze einer herrlichen Natur, (wird) seiner eigenen Kleinheit sich bewußt ..., und, indem er Alles unmittelbar in Gott fühlt, (geht er) selbst in dieses Unendliche ein ... ein solches Untergehen ist kein Verlieren, es ist nur Gewinnen, und indem, was sonst nur geistig erschaut wird, hier beinahe dem körperlichen Auge erreichbar ist, nämlich Überzeugung der Einheit in der Unendlichkeit des Alls ..." (49). Carus' Worte passen wohl zu den meisten die Natur betrachtenden Staffagen in Friedrichs Werk seit der zweiten Hälfte der zehner Jahre; im "Mönch am Meer" gibt es aber etwas zu Dringendes, als daß es eine bloße Verbildlichung einer ästhetischen Idee oder der Hingabe an die Unendlichkeit sein könnte. Man dürfte hier auch die Reflektion der inneren Krise des Künstlers ablesen. Wir haben sein Gedicht "Ein Wesen wohnt in meinem Innern ...", in dem Friedrich seinen Konflikt zwischen Anmaßung und Demut, seine Agonie und Resignation, äußert, provisorisch in die Zeit seines Selbstporträts um 1810 datiert. Dies ist eben die Zeit, in der der "Mönch am Meer" entstand, in dem der Mönch nach Börsch-Supans Hinweis den Künstler selbst darstellt (50). Vielleicht ist es statthaft, den im Gedicht ausgedrückten Zweifel auf das Bild zu beziehen und ihn im Widerspruch zwischen dem den Mönch stützenden und dem vor ihm liegenden irdischen Bereich, in seiner formal wie innerlich gespaltenen und im Irdischen versunkenen Figur, in der Unruhe des finsternen Meeres und im "gleichgültig ruhigen Himmel" (51) abzulesen. Die schmerzzerregende Perspektive des Bildes reflektiert die seelische Perspektive des Künstlers.

Die Moskauer Riesengebirgslandschaft (BS 187) bildet in ihren Motiven, ihrer Perspektive und dem in ihr dargestellten Verhältnis des Menschen zur Natur einen Kontrast zum "Mönch am Meer".

Erstens ist sie eine beinahe die ganze Bildfläche einnehmende Gebirgslandschaft statt des Meeres und des leeren Himmels. Zweitens breitet sich hier die Erde bis zum Mittelgrund kontinuierlich aus, dann verläuft eine mehrschichtige Bergkette bis zum fernsten, höchsten Gipfel in der Bildachse. Drittens zeigt der Vordergrund frisch gepflügte Äcker, also das Land des Menschen, das durch einen Weg, einen pflügenden Bauer und sein Pferd, ein Bauernhaus und eine Kirche akzentuiert ist. Die Farbe ist in ihrem Grundton vom Braun, Ocker, Gelb- und Olivengrün auch warm. Nichts ist öde und schmerzhaft wie im "Mönch am Meer".

Das Hauptmotiv geht auf eine verschollene Naturstudie während Friedrichs Reise im Riesengebirge vom Juli 1810 zurück. Eine Aquarellzeichnung in Winterthur zeigt die wohl der Vorstudie getreue Landschaft (BS 385). Nach Günter Grundmann, der Friedrichs Reiseweg verfolgte, stellt sie eine vom Landhausgarten in Warmbrunn her gesehene, außer einer leichten Vergrößerung der Höhendimension topographisch getreue Aussicht dar, in der alle Gegenstände - von dem Teich in der vorderen Ebene bis zu jedem Gebirgszug - mit den realen identifizierbar sind (52). Entsprechend seiner Äußerung, daß das Bildmotiv keine ganz besondere Gegend zu sein brauche (99.), wählte der Künstler in seinem Reiseskizzenbuch "gerade das, was vor Friedrich kein Maler im 18. Jahrhundert beachtet hatte ... Das anscheinend Bedeutungslose gewinnt höchste Charakterisierungskraft für eine ganze Landschaft. So schildert dieses Skizzenbuch nicht die hervorragenden Sehenswürdigkeiten einer höchst vielseitigen Landschaft, sondern ausschließlich das Auf und Ab, Vor- und Hintereinander der sanft geschwungenen Bergwellen ..." (53). Auch diese Aquarellzeichnung zeigt eine solche sanfte Mittelgebirgslandschaft, jedoch ohne eine Spur der Erschließung durch den Menschen.

Im Gegensatz zum "Mönch am Meer" "humanisierte" Friedrich absichtlich die vordere Ebene durch Ersatz der Heide mit domestiziertem Kulturland. Die Bergwellen dagegen sind unter seinen Riesengebirgslandschaften, in denen sich die Vertikalüberhöhung sonst nicht nachweisen (54), ausnahmsweise stark in der Höhe gestiegen. Durch diese Behandlung auf der Bildfläche wurden die

räumlichen Verhältnisse zwischen den hintereinanderliegenden Bergwellen verschwommen und verloren trotz der (schematisch angewandten) Luftperspektive ihre organische Kontinuität. Die Höhenzüge liegen eher aufeinander als hintereinander, machen daher den Eindruck, als ob die hinteren Berge den vorderen sehr nahe stünden und mit ihnen zusammen eine Schutzwand bildeten. Anders als im Aquarell geht unser Blick nicht stufenweise von vorn bis in die Ferne; er wird bis zum Mittelgrund horizontal ununterbrochen in die Tiefe geführt, plötzlich gestoppt und dann unwiderstehlich in die Höhe gezogen. (Diese Blickführung wird in Friedrichs anderen Hochgebirgslandschaften wiederholt.) Die Perspektive verwandelt sich im Hintergrund in eine irrealere. Trotz der majestätischen Größe ist aber die vom Grün bedeckte, ihre mittelgebirgliche Sanftheit noch erhaltene Bergkette nicht furchterregend. Der in eine "Nadelspitze" deformierte höchste Gipfel und die auf seinen beiden Seiten ausgebreitete Kammlinie erinnern uns an einen großen Vogel mit ausgebreiteten Flügeln oder an eine Madonna della misericordia, die die gesamte dargestellte Gegend mit ihrem Schutzmantel bedeckt.

Was diese erhöhten Berge symbolisieren, deutet die Kirche hinter der Baumreihe im Mittelgrund an, die mit ihrer weißen Wand und ihrem ziegelroten Spitzhelm ein augenfälliger Akzent des Bildes ist. Daß der Künstler absichtlich darauf Nachdruck legte, wird ein Vergleich mit der Vorstudie zur Baumreihe (Hinz 416, linke Hälfte) klären. Die Einfügung einer Baumreihe in das Bild ist wohl durch die Naturstudie aus Warmbrunn angeregt; sie ist aber in der Komposition nach hinten, zwischen das erschlossene Land und die Wildnis, verschoben. Gleichzeitig veränderte der Künstler den Kirchturm, der in der Vorstudie als sehr kleiner Schemen nur angedeutet war, in ein über die Höhe der nebenstehenden Laubbäume aufragendes, für eine Dorfkirche relativ großes Gebäude (55). Wir können das Bild also als eine entwickelte Paraphrase der Sepiazeichnung "Landschaft bei Sonnenaufgang" (BS 121) bezeichnen, in der eine Dorfkirche statt des Kreuzes als Vermittler des Vordergrundes mit Äckern und einem Bauer und der nebligen Gebirgsgegend im Hintergrund auftritt (56). Der höchste Berg ist wohl als Symbol des durch die Kirche zu vermittelnden Gottes zu ver-

stehen. Hier aber zeigt sich die in der Natur verschmolzene Göttlichkeit nicht als durch Nebel verhüllte, unzugänglich-geheimnisvolle Transzendenz, sondern als Schützende, deren Herrschaft und Schutz die des irdischen Fürsten, auf die die Burg auf der niedrigsten Bergwelle hindeutet, weit übertrifft. Der Künstler scheint seine seelische Ruhe bereits wiedergewonnen zu haben - etwaige Unruhe findet man noch in der Eiche in stürmischer Form am rechten Rand nach einer Naturstudie von 1809 (57) - und seine Dankbarkeit zu äußern: "Der, so Himmel und Erde schuf, ist um mich, und seine Liebe stützt mich" (58).

30
Scheinbar natürlich, für das Hervorrufen einer Stimmung aber glücklich gewählt ist die schwankende Perspektive des Bildes "Auf dem Segler" (BS 256). Das Bild läßt sich auf Friedrichs Rügenreise von 1818 mit seiner frisch angetrauten Frau Caroline beziehen, während derer eine Skizze mit demselben Blickwinkel - Bug als Bildgerüst im Vordergrund - entstand (Hinz 697) (59). Die Szenerie beruht auf der Erinnerung an die Hochzeitsreise, dem Start eines neuen Lebens. Das junge Liebespaar, das Hand in Hand das Ziel seiner gemeinsamen Lebensfahrt anschaut, steht mit der persönlichen Lage des Künstlers in Verbindung, ist aber kein Bildnis des Ehepaars Friedrich, sondern als Darstellung anonymer Reisenden verallgemeinert. Deren "altdeutsche Tracht", die damals als Zeichen von "menschlicher und vaterländischer Tugend" (60) oder als Zeichen des Protestes gegen die Restauration von Patrioten und Demokraten, vor allem von den Burschenschaffern, getragen wurde, und ihr Ziel, eine gotische Stadt in der Ferne als national-religiöses Symbol, verraten die Teilnahme des Künstlers an der politischen Situation Deutschlands, die den Rahmen der persönlichen Reminiszenz überschreitet. Gegen Ende der zehner Jahre war der Künstler, obwohl in der politischen Welt der Liberalismus und die Vereinigung des Vaterlandes durch die Restauration verhindert wurden, auf der Höhe seines Ruhmes und genoß die glücklichste Zeit seines privaten Lebens (61): 1816 wurde er zum Mitglied der Akademie ernannt, 1818 heiratete er, und 1819 wurde ihm das erste Kind geboren. Der milde, heitere Ton des Bildes scheint diesem Glück zu entsprechen. Und dennoch verbirgt sich hier ein Anflug von Angst. Wie das zu gleicher Zeit entstandene Gemälde "Kreide-

felsen auf Rügen" (BS 257) trotz seines heiteren, fröhlichen Kolorits - Alabasterfarbe der Felsen, Hellblau und Rosarot des Meeres und Rot des Kleids der Frau und der Blumen - durch die Gesten der Frau und des am Boden liegenden Mannes und sogar durch die herabhängenden Äste (62) die Gefahr des Absturzes andeutet (63), hat man auch vor dem Bild "Auf dem Segler" ein leicht schwindelerregendes Gefühl der Unsicherheit, obwohl es sich hier um keinen Abgrund handelt.

Die Ursache dieser Unsicherheit wird im Vergleich mit Carus' "Boot mit zwei Schiffern auf hoher See" (Prause 315) mit demselben Bildgerüst geklärt werden. Dieses kühne Gerüst - Abschneiden des Hauptmotivs im Vordergrund durch Bildrahmen, damit die Szene unmittelbar vor den Augen des Betrachters zu geschehen scheint -, die sich erst aus Anlaß der Entdeckung der japanischen Ukiyoe-Holzschnitte bei den Impressionisten verbreiten sollte, muß auf die Künstler um Friedrich einen tiefen Eindruck gemacht haben, so daß sowohl Carus als auch Dahl in ihren Gemälden oder Zeichnungen darauf zurückgriffen. Carus' Bild beruht auf einer anläßlich seiner eigenen Rügenreise gezeichneten Naturstudie, das Gerüst selbst wurde aber genau von Friedrichs Komposition übernommen. Die beiden Bilder stellen den Bug und einen Teil des Mastes dar; die rechte Seite ist von den Segeln gedeckt, in der Mitte etwas links sieht man zwei Figuren und hinter ihnen den Horizont. Die anderen Elemente sind eigentlich bei Carus dramatischer als bei Friedrich: Es handelt sich um eine Mondnacht, während bei Friedrich eine milde, stille Dämmerung dargestellt ist, die Wolken bilden komplizierte Formen, die Wellen sind höher, und der Mast neigt sich schiefer. Trotzdem fühlen wir vor diesem Bild keine Unsicherheit. Dies nicht nur wegen der sorglosen Haltung der beiden Matrosen, sondern vielmehr deshalb, weil der Rationalist in Carus den Horizont genau in die Höhe des Fluchtpunktes aller in die Tiefe gehenden Linien des Schiffs einsetzte. Trotz höherer Wellen und des schiefen Mastes steht das Schiff also fest auf dem Meeresspiegel. Bei Friedrich dagegen befindet sich der Horizont reichlich niedriger, als es zu erwarten wäre. Dies dient einerseits dazu, den oberen Körper der beiden Figuren gegen den hellen Himmel hervorzuheben; wichtiger ist aber noch ein anderer Effekt:

Wir meinen, daß das Schiff, in dem wir mitfahren, - trotz sonst ruhiger Meeresfläche - durch eine hohe Welle gehoben würde, um im nächsten Augenblick wieder einzutauchen. Das träumende, aber unbewegte Blicken des Paares auf sein Ziel bildet einen Kontrast zum schwankenden Standort. Die von Wellen getriebene, unsichere Lebensfahrt und die dennoch festgehaltene Hoffnung auf die bessere Welt, auf Ruhe im Hafen, die das Paar miteinander verbindet, deutet der perspektivische Kunstgriff an. Das den Betrachter einschließende Bildgerüst und die Staffagen als Rückenfigur in der Bildmitte sind gleichfalls eindringliche Mittel, ihn in eine "rechte Stimmung" zu setzen, d. h. emotional zum Miterleben und Mitdenken anzuregen. Die einzelnen Elemente und die Bildstruktur ergänzen sich gegenseitig, um die traditionelle Thematik - *navigatio vitae* (64) - in aktueller Situation mit gefühlvoller Intensität wiederzubeleben. Mithin ist es Friedrich gelungen, sein Bild aus dem zeitgenössischen Leben zu einem symbolischen zu erheben, während Carus' Gemälde ein Genrebild mit einer geistreichen Komposition bleibt.

3. Klassizismus, Romantik, Naturalismus

Im 1822 vom Consul Wagener angekauften Bilderpaar "Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung" und "Mondaufgang am Meer" (BS 298 und 299) sind die bereits in der "Riesengebirgslandschaft" und im "Mönch am Meer" gesehenen möglichen Verhältnisse des Menschen zur Natur absichtlich gegenübergestellt: Im einen lebt der Mensch als ein Teil der Natur harmonisch in ihr und übt seine alltägliche Arbeit aus, als ob er nicht bemerke, was hinter der schützenden Umgebung sein Dasein stützt; im anderen dagegen verläßt er das Alltagsleben, steht der Natur gegenüber und meditiert. Dieser Kontrast wird in den Pendants dadurch unterschrieben, daß das erstere Bild in der Mitte einen Schäfer mit seiner Herde einen "Anklang an die Schäferidylle des 18. Jahrhunderts" (65), darstellt, während im letzteren die Stadtbewohner, Fremdlinge in der Natur, als Betrachter auftauchen.

Die "Dorflandschaft ..." stellt eine friedliche Landschaft im silbrigen Ton der Morgenfrische dar. Eine grüne flache Wiese dehnt

sich bruchlos bis zum fernen Gebirge aus. Im Vordergrund, an einem Teich, steht eine riesige Eiche genau in der Bildachse; an ihren Stamm lehnt sich ein Schäfer. Dahinter befindet sich ein zweiter Teich, rechts und links stehen mehrere Baumgruppen, vornehmlich Eichen. Dann ein wie ein Gürtel sich ausbreitendes Wäldchen mit rauchenden Bauernhäusern, links hinten noch ein ähnlicher kleiner Wald mit Dörfchen, rechts in weiterer Entfernung eine Stadt mit gotischen Türmen, an die sich das bläuliche Mittelgebirge anschließt. Hier gibt es keinen Raumbruch als Stimmungserreger. Der Übergang von der Nähe zur Ferne ist aber in einer für Friedrich charakteristischen Weise ohne Fluchtlinien, die in einem Punkt konvergieren, aufgebaut, vielmehr durch allmähliche Verkleinerung und Überschneiden der parallel zur Bildebene hintereinander angeordneten Einzelmotive und durch Luftperspektive. Die Abstände der Motive vom Betrachter sind zwar nicht genau meßbar, der Blick wird aber in diesem ununterbrochenen Raum kontinuierlich von der Nähe zur Ferne geführt. Die quasi-symmetrische Bildordnung mit einem klaren Mittelpunkt gibt dem Ganzen eine stille, schlichte Einheit.

32

Sieben Jahre früher vollendete Joseph Anton Koch die zweite Fassung seiner "Heroischen Landschaft mit Regenbogen" (66) - eine auch anhand mehrerer Naturstudien, aber nach einem anderen Prinzip komponierte Landschaft als die Friedrichs. Das Bild besitzt eine tektonisch gebaute Einheit mit einer perspektivischen Verkleinerung, "wobei aber die Teilbilder" mit ihrem jeweils eigenen Blickfang "ihre Selbständigkeit bewahren" (67). Dagobert Frey weist in der Komposition auf sechs solche "Teilbilder" hin, von denen jedes seine motivische Zentrierung und seinen bestimmten Sinngehalt hat: menschenferne Einsamkeit der Natur mit dem singenden Vöglein im rechten Vordergrund, Hirtenidylle links daneben, stilles Wasser mit Schwänen und einer Fähre in der Mitte, rechts, etwas ferner, Felswand mit Fluß, links Landstraße auf der Wiese mit Handelsverkehr, die in die Stadt mit Akropolis, der geweihten Kultstätte, führt, und im rechten Hintergrund die obere Stadt mit dem Felsenberg. Es handelt sich hier nicht um Friedrichsche Raum-Schichten, deren räumliche Ordnung in der gesamten Komposition mit ihren Bedeutungsgehalten verbunden und daher unaustauschbar ist, sondern: "Man muß jeden dieser Räume in seiner Besonderheit als

solchen erleben, ... um den ganzen kompositionellen Reichtum des Bildes zu erfassen" (68). Das synthetisierte Ganze hat die "Totalität der menschlichen Welt" und die der Welt des Wassers (vom Regen über kleine Pfütze bei den Hirten und den Fluß zum Meer) sowie der Erde (vom Hochgebirge über Hügel zur Fläche). Außer dem Meer und den fernen Bergen im linken Hintergrund ist hier beinahe keine Luftperspektive. "Die Einzelheiten sind in der Ferne ... mit höchster Genauigkeit und Klarheit fest umschrieben, weil sie gegenständlich abgelesen werden sollen, weil sie inhaltlich als Träger bestimmter Ideen bedeutsam sind" (69). Rudolf Zeitler betont außerdem, Koch kenne keinen einheitlichen Ton, sondern wolle Licht, Schatten und Masse durch hellere und dunklere Lokalfarben bestimmen, seine Bilder werden daher zuweilen bunt, und dies unterstreiche wiederum die Gleichwertigkeit der Teilräume (70). Der Blick des Betrachters springt von einem Punkt zum anderen; einmal wird er die Landstraße entlang in die Ferne geführt, dann mit dem Fluß wieder nach vorn. Diese Raumstruktur ohne einen einzigen bestimmten Überblickspunkt, die in Kochs Suche nach der Totalität, nach "großartigem, kosmischem Weltbild" ihre Ursache hat (71), ist "eine entscheidende Abkehr" dieses feurigen Antiakademikers von der Landschaftsmalerei des 17. und des 18. Jahrhunderts (72). Seine Bilder kann man dennoch "klassizistisch" nennen in dem Sinne, daß in ihnen die individuellen, auf intensive Naturstudien zurückgehenden Erscheinungen kein subjektives Symbolsystem bilden, sondern nach den auf der Vernunft begründeten objektiven Ideen "die Gattung und ihre reale Wesenheit" repräsentieren (73). Sie stellen ideale, typische Landschaften in ihrem Reichtum und zugleich in ihrer ewigen, klaren Ordnung dar, die ihn in Harmonie bringt.

Friedrich kritisiert solch ein buntes Weltbild in seiner Totalität als zusammengestellte, naturwidrige Erfindung wegen des "Aufwand(s) von Farben ohne Übereinstimmung ... und Ton im Ganzen" und der "Überladung von Gegenständen" (11.) (74). Seine "Dorflandschaft ..." ist im Gegensatz dazu ein einfältiges "Abbild" der Natur in einem einheitlichen Ton. Sie stellt kein zeitloses, vorbildliches Ideal-land dar, sondern eine sowohl örtlich als auch zeitlich individuelle Landschaft mit nationalen Motiven (Eichen und Mittelgebirge) (75). An die geschichtliche Entwicklung vom Hirtenleben über Dorf zur Stadt wird nicht durch selbständige Teilbilder, sondern durch ein Haupt-

motiv und die dahinter nach einer einzigen Blickrichtung angeordneten Nebennotive nur angespielt. Und wenn Koch in seinem synthetischen Bild die Harmonie der Natur und des Menschen im fernen Altgriechenland, aber auf "sentimentalische", d. h. bewußte und intellektuelle Weise wiederaufzubauen versucht (76), bleiben bei Friedrich das "Naive", das Natur ist, und das "Sentimentalische", das Natur sucht (77), zwei historisch unversöhnliche Gegenbegriffe. Die "Dorflandschaft ..." hat ihr Gegenstück im "Mondaufgang am Meer".

Der "Mondaufgang ..." ist eine Landschaft, die erst als Reflexion des seelischen Zustandes des Menschen verstehbar ist. Die Kompositionselemente sind auf ein Minimum reduziert: nackten, felsigen Strand, Meer und Himmel. Auf dem großen Fels in der Mitte sitzen drei Stadtbürger, zwei Frauen und ein Mann, die, wie durch Zauber regungslos die sich nähernden zwei Schiffe ansehen. Anders als der klein und unauffällig dargestellte Hirt sind sie in ihrer Größe und in ihrer Stelle deutlich die Zentralpunkte des Bildes. Um sie herum dehnt sich die Landschaft im "hyperbolischen Schema" wie ein ovaler Innenraum aus, als ob er nur um ihrer willen existiere. Diesen subjektiven Charakter der Raumvorstellung betont der traumhafte Farbton gelblichen Rosarots, das sich allmählich in melancholisches Blauviolett auflöst. Anders als das Paar "Auf dem Segler" sind hier die Menschen ohne Fahrzeug fest an das Diesseits gebunden; umso sehnsüchtiger warten sie auf die Botschaft vom von hier unsichtbaren fernen Land oder auf die Schiffe, die sie von dem ihnen fremden, öden Ort nehmen sollten. Auf der Grundlage der religiösen Sehnsucht nach dem Hinfahren zum Jenseits spiegelt sich in dieser Landschaft mit zeitgenössischen Bürgern auch die geistige Situation des modernen Menschen wider, der dem städtischen Leben entflohen ist und, die Natur betrachtend, das verlorene Paradies sucht. Darüber hinaus suggeriert die "altdeutsche Tracht", die die Figuren tragen, die politische, aber passive Einstellung des Bürgers der Restaurationszeit, der außerhalb der Wirklichkeit eine bessere Welt erwartet (78). Die kompositionelle Konzentration auf das Wesentliche bringt die Intensität seines Eindrucks, der auf den vielschichtigen Bildgehalt hinweist.

In der "Ansicht von Larvik" übernimmt Dahl 1839 dieselben Bildelemente (79): Auf einem Fels an der Küste in der Mitte des Vordergrundes warten zwei Stadtbewohner in Rückenfigur - eine sitzende Frau und ein stehender junger Mann, der wahrscheinlich auf der frühen Fassung des "Mondaufgangs ..." (BS 281) beruht - auf ein kleines Segelboot, das sich auf dem mondbeleuchteten Meer ihnen nähert. Die ziehenden Wolken bilden die obere Kurve einer Hyperbel. Dahl vermeidet aber Friedrichs "Einfachheit in der Auffassung, die oft ans Peinliche oder Leere grenzte," welche "die Grenze zwischen Malkunst und Dichtkunst" überschreiten würde (80). Die Küste breitet sich also bei Dahl auf den beiden Seiten des Felsens aus; sie ist rechts mit einem Busch, links mit Bauhölzern - Spur der alltäglichen, wirtschaftlichen Tätigkeit - bedeckt. Ein paar Fischer beschäftigen sich mit ihrer Nachtarbeit. Auf der Halbinsel im linken Mittelgrund sind eine Kirche und Fischerhütten eng nebeneinander gebaut. Im rechten Mittelgrund ankern drei größere Segelschiffe, die die Bedeutung des Bootes relativieren. Dahinter dehnt sich eine weitere Halbinsel aus, die auf der linken Seite durch das Motiv des Mittelgrundes überschritten ist: Es gibt im Horizont keinen zum Unendlichen offenen Punkt. Die übernommenen Elemente bilden also nur einen kleinen Teil der gesamten Komposition; mithin sind auch die Intensität des Sinngehaltes und der Symbolismus verlorengegangen. Die Hauptfiguren sind keine verlassenen, einsamen und fremden Wesen in dieser Welt. Sie sind sentimentale oder neugierige Stadtbürger, die im Abendspaziergang die malerische Ansicht des Hafens genießen. Wohl nehmen sie das Boot, um eine Hafenrundfahrt zu machen. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen bestimmt aber nicht ihre Lebensanschauung. Wie Dahl in seinem schönen Bild "Blick auf Dresden bei Vollmondschein" (81) außer dem neuen malerischen Effekt der Nachtszene Canalettos Stadtansicht unmittelbar folgt (82), so bedeutet die Mondbeleuchtung, die bei Friedrich Hoffnung in Dunkelheit hervorrufen soll, hier ebenfalls nur ein malerisches Element einer sachlichen Aussicht. Er schuf damit zwar eine objektiv überzeugende, pittoreske und natürliche Landschaft mit zeitgenössischen Gegenständen aus seiner Heimat. Die Versenkung ins Dasein, die Friedrichs "Mondaufgang ..." zu einem wahren Merkmal seiner Zeit oder des modernen Menschen überhaupt macht, ist aber aus Dahls Bild verschwunden.

ANMERKUNGEN

Einleitung

- (1) Carl Gustav Carus, "Friedrich der Landschaftsmaler", Schorns Kunst-Blatt, 1840. Neudruck: Friedrich der Landschaftsmaler, Berlin 1944, S. 8 ff.
- (2) Ebd. S. 8
- (3) Ebd. S. 10
- (4) Andreas Aubert, "Der Landschaftsmaler Friedrich", Kunst-chronik NF VII, 1895/96, Sp. 281 ff.; ders., "Caspar Friedrich", Kunst und Künstler III, 1905, S. 197 ff. und 253 ff.; ders., "Aus Caspar Friedrichs Nachlass", Kunst und Künstler IV, 1906, S. 295 ff.
- (5) Kurt Karl Eberlein (Hrsg.), C. D. Friedrich. Bekenntnisse, Leipzig 1924. In der Anmerkung zu den kunstkritischen und aphoristischen Fragmenten kündigte Eberlein eine "wissenschaftliche Bearbeitung dieses Manuskripts" an (S. 387), die aber nicht durchgeführt wurde.
- (6) Wichtigere Darstellungen finden wir bei Gerda Moninger, Die deutsche romantische Landschaftsmalerei in ihrem Zusammenhang mit dem geistigen Leben der Zeit, Diss., Tübingen 1945, S. 50 ff., bei Klaus Lankheit, "Die Frühromantik und die Grundlagen der 'gegenstandslosen' Malerei", Neue Heidelberger Jahrbücher, 1951, S. 71 ff., und bei Willi Geismeyer, Zur Bedeutung und zur entwicklungsgeschichtlichen Stellung von Naturgefühl und Landschaftsdarstellung bei C. D. Friedrich, Diss., Berlin (DDR) 1966, S. 109 ff. Helmut Rehder stellt in seiner sonst lesenswerten Dissertation, Die Philosophie der unendlichen Landschaft, Heidelberg 1930, Friedrichs "Theorie" zum Großteil aufgrund der biographischen Ereignisse und der Bildanalyse auf und zieht die Schriften nicht genügend in Betracht (S. 104 ff.).
- (7) Werner Sumowski, C. D. Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, S. 18
- (8) Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähniß, C. D. Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen (zukünftig abgekürzt: BS/J), München 1973, S. 41; Martin Franz/Jochen Rögner/Dieter Schwieger, "C. D. Friedrichs kunsttheoretische Auffassungen und ihre Bedeutung für die künstlerische Unterweisung", Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Sonderband: C. D. Friedrich, Greifswald 1974, S. 135 ff.; Alina Dobrzecki, Die Bedeutung des Traums für C. D. Friedrich, Gießen 1982, S. 79 ff.
- (9) Johanna Matzner, Die Landschaft in Ludwig Tiecks Roman "Franz Sternbalds Wanderungen". Ein Beitrag zu den Kunstanschauungen der Berliner Frühromantik und der Dresdner Maler Ph. O. Runge und C. D. Friedrich, Diss., Heidelberg 1971, S. 43
- (10) "Über das Malen von Bildnissen" und "Über das Hineinkomponieren von Figuren in die Landschaft". S. Emil Waldmann, C. D. Friedrich Almanach, Berlin 1941, S. 23 und 30

- (11) Zur Identifizierung einiger besprochener Gemälde und Künstler s. Sumowski, 1970, S. 18, Anm.156; BS/J S.47, Anm.63 und S. 50, Anm. 199; Karl-Ludwig Hoch, "Zu C. D. Friedrichs bedeutendstem Manuskript", Pantheon 1981, S.230, Anm. 12.
- (12) Vgl. Franz/Rögner/Schwieger, 1974, S.135: "Caspar David Friedrichs kunst- und gestaltungstheoretische Äußerungen begreifen wir nicht als geschlossenes, abgerundetes System oder als ästhetische Theorie. Wir sehen darin vielmehr eine Selbstverständigung des Künstlers, sich über Probleme, über Weg und Ziel seiner eigenen Arbeit und allgemeiner künstlerischer Fragen Klarheit zu schaffen. Es gibt darin zwar Bindungen zu seinem Werk - künstlerisches und theoretisches Vermächtnis dürfen aber wohl nicht als gleiche Größen betrachtet werden."
- (13) Aubert, 1906, S. 303.
- (14) Gerhard Eimer warnt davor, Friedrichs "Anteilnahme am Philosophieren der Zeit" zu unterschätzen (C. D. Friedrich. Auge und Landschaft, Frankfurt/Main 1974, S. 39). S. auch Eimer, "Thomas Thorild und C. D. Friedrich", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 1974, S. 37 ff.; ders., Zur Dialektik des Glaubens bei C. D. Friedrich, Frankfurt/Main 1982, S. 162; Sumowski, 1970, S. 9 - 18.
- (15) Rehder, 1930, S. 112.
- (16) Brief an Köthe vom 18. 8. 1810. Abgedruckt bei Ingeborg Dürschner, Unbekannte Briefe C. D. Friedrichs und andere Aufsätze, Hannover 1978 (Maschinenschrift), S. 16.
- (17) "... reine erhöhte Sinnlichkeit, ist erste(,) ist einzige Forderung(,) so man an ein Kunstwerk zu machen hat. Aber keineswegs ist es Forderung(,) das (sic) ein echtes Kunstwerk religiöse heilige Empfindungen in uns erwecken soll, wie nach Hegels Philosophie gelehrt wird, eben so wenig daß die Landschaftsmalerei oder sonst ein Zweig der bildlichen Darstellung davon ausgeschlossen sei; denn alles kann für den sinnigen Menschen Bedeutsamkeit erhalten und von einer schönen Seite aufgefaßt werden, und den Beschauer in eine erhö(h)te Stimmung versetzen." (Sigrid Hinz (Hrsg.), C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1974, S.124. Zu Ludwig Richters Kunstsanschauung s. S. 93 der vorliegenden Arbeit) Dieser von Friedrich erwähnte Künstler weist somit die religiöse Allegorisierung und die "kränkelnde Empfindsamkeit" zurück und stellt dem seine Kunst der "heiteren Lebenslust" entgegen.
Hegel, dessen Kunstsanschauung klassizistischen Charakter besitzt, definiert das "Kunstschöne" als Ideal, d.h. daß Idee und ihre Gestalt sich entsprechen und eine Einheit bilden, und findet in der Menschengestalt der antiken Plastik dessen vollkommenste Darstellung. Die dort erreichte Versöhnung des Geistigen und des Sinnlichen hebt sich aber im nächsten Entwicklungsstadium der Kunst, nämlich in der "romantischen" (d.h. bei Hegel vom Mittelalter bis zu seiner Zeit) Kunstform, wieder auf. Indem sich der Geist hier aus seinem Versunkensein in der Leiblichkeit zu sich erhebt, kann er ein ihm adäquates Dasein nicht mehr in der äußeren Realität finden, sondern nur in der Empfindlichkeit, im Gemüt. Neben

diesem "geistigen Reich", dessen Innerlichkeit über die Grenze des "Kunstschönen" hinausgeht, enthält die "romantische" Kunst auch "das Reich des Äußerlichen": die Darstellung der realen Erscheinungen als solcher, weil sie das Äußere gerade seines unbefriedigenden Daseins wegen "sich ... wieder frei für sich ergehn (läßt) und ... allem und jedem Stoff ... in die Darstellung einzutreten" erlaubt. Die "romantische" Kunstform ist also besonders in ihrem religiösen Bereich zwar unter dem Gesichtspunkt der "Philosophie des Geistes" höher eingestuft als die Antike, im Hinblick auf das "Kunstschöne" ist sie aber "Zerfall". Daher die Auflösung der Kunst im "Romantischen" und ihr Vergangenheitscharakter. (Zu Hegels Ästhetik s. Peter Szondi, "Hegels Lehre von der Dichtung", Poetik und Geschichtsphilosophie I, Frankfurt/Main 1974, S. 269 ff.)

Der oben erwähnte Künstler (Richter) berücksichtigt also nicht die dialektischen Verhältnisse von Klassik - christliche Kunst - Realismus in Hegels System der Ästhetik. Die Durchdringung von Kunst und Religion, die Betonung des Gefühls und die beabsichtigte Wirkung in dem Thesis, ein echtes Kunstwerk solle in uns religiöse Empfindung erwecken, sind charakteristisch für die Romantiker und als Hegel-Interpretation falsch oder zumindest einseitig (Sumowski, 1970, S.44, meint jedoch, daß sich Friedrich darin auf Hegel beruft). Möglicherweise vertauscht entweder der erwähnte Künstler oder Friedrich Hegel mit Schlegel (Zu Friedrich Schlegels "vorläufigen" Einfluß auf Richter s. Anm. 305 des dritten Kapitels). Dem Künstler gegenüber unterstreicht Friedrich nur erneut die Wichtigkeit des "religiösen Aufschwungs" in der Kunst, die Interpretation von "Hegels Philosophie" aber wird nicht in Frage gestellt. Wie weit und tief er selbst Hegels Ästhetik versteht, bleibt also in diesem Satz unklar.

Eimer sieht dagegen darin die Verneinung der religiös empfindenden Kunst der Romantiker und die Verteidigung der ästhetischen Ansichten im Namen Hegels. Dies ist - wenn Richter und/oder Friedrich in diesem Sinne Hegel erwähnte - als dessen Interpretation ebenfalls oberflächlich aber akzeptabler. Eimer glaubt weiter, daß sich Friedrich hier mit Hegel auseinandersetze (1982, S.102).

- (18) Die Lektüre war ihm nicht fremd. Seine Frau Caroline schreibt einmal: "Es ist alleweile ganz still um mich herum, mein Mann sitzt in der Nebenküche und wird Lesen, oder zu den Fenstern hinaus gucken ..." (Brief an Heinrich vom 13. 5. 1820. Zitat nach Friedrich Wiegand (Hrsg.), Aus dem Leben C. D. Friedrichs. Geschwisterbriefe, Greifswald 1924, S. 47 f.) Er besuchte auch Bibliotheken (Eimer, 1982, S. 221, Anm. 49).
- (19) Karl-Ludwig Hochs Dissertation, C. D. Friedrichs Frömmigkeit und die böhmischen Berge, Leipzig 1979, mit dokumentarischen Neuentdeckungen war mir nicht erreichbar.
- (20) Zum Überblick s. Rehder, 1930; Otto von Simson, "Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape", Art Bulletin 1942, pp. 339 ff.; Moninger, 1944, S.17 ff.; Geismeyer, 1966, S. 4 ff.; Sumowski, 1970, S.9 ff.; Ausstellungskatalog: C. D. Friedrich, Hamburg 1974, S. 9 ff.; Renate Liebenwein-Krämer, Säkularisierung und Sakralisierung, Diss., Frankfurt/Main 1977, S. 1 ff.

- (1) Veröffentlicht im Journal des Luxus und der Moden, 1809, S. 239
- (2) Carus, 1840 und 1841
- (3) Ernst Sigismund, C. D. Friedrich. Eine Umrißzeichnung, Dresden 1943 (geschrieben 1908/09), S. 103, Anm. 12. Aubert selber erwähnt einmal den Standort der Manuskripte: die "hinterlassenen Papiere, die seine (= Friedrichs) Schwiegertochter, die Blumenmalerin Frau Caroline Friedrich in Dresden mir zur Verfügung stellte" (Aubert, 1905, S. 202). Sigismunds leicht spöttische Aussage, Aubert sei "Privatgelehrter" und benutze nicht die älteren literarischen Quellen (Sigismund, 1943, S. 39 und 103, Anm. 12), ist zu ungerecht. Auberts Laufbahn (Theologenkandidat - Lehrer - Kunstschüler - Kunsthistoriker) ist zwar ungewöhnlich, er wurde aber 1896 an der Universität Kristiana im Fach Kunstgeschichte ordentlich promoviert. Es läßt sich auch nachweisen, daß seine Essays über Friedrich von 1895/96 und 1905 - zwar ohne Quellenangabe - auf zeitgenössischen literarischen Quellen beruhen. Sein Nachlaß in der Universitätsbibliothek Oslo (Ms. fol. 2088 2u) enthält intensiv gesammelte Abschriften älterer Literatur.
- (4) "Im Interesse meiner langjährigen Arbeit für Kaspar Friedrich bitte ich alle Leser um Mitteilung, wenn sie von noch unbekannten Bildern, von Briefen oder anderen biographisch wichtigen Papieren Kenntnis erhalten." (Kunst und Künstler 1911, S. 615)

(5)		Eberlein 1924	Aubert
Lieder	"Der Morgen"	S. 55 (Teilabdruck)	1905, S. 203 (Teilabdruck)
	"Der Abend"	S. 56	1905, S. 202 f.
	Ach des Himmels blauer Bogen ...	S. 57	1906, S. 303
	Bleich und ernst ...	S. 58	ungedruckt (a)
	Erwacht aus tiefem Schlummer ...	S. 59	"
	Die Erde liegt im Dunkel ...	S. 60	"
	Dunkelheit decket die Erde ...	S. 61	"
	Er ist der Herr der Erde ...	S. 62	-
	Schöpfer aller Elemente	-	1906, S. 303
Gedichte	Sinkend küßt die stille Meer ... (b)	-	ungedruckt
	Ein Wesen wohnt in meinem Innern ...	-	"

Gebete	Barmherziger Vater ...	S. 63	-
	"Nach der Befreiung Dresdens ..."	S. 64	1911, S. 612 (c)
	Deine Hand, o Herr ...	S. 65	"
Drei patriotische Strophen		S. 66	1911, S. 614
Erzählung	"Eine Sage"	S. 67 - 71	ungedruckt
Prosage- dichte(?)	Ich trat soeben ...	S. 72 (als Tage- buch)	1906, S. 304 ("Abendstimmung")
	"Winter-Landschaft" (b)	S. 73 ("")	1905, S. 204 ("Winter-Land- schaft")
Bildbe- schreibung	Sanft sich hebende Hügel ...	S. 73 ("")	1905, S. 203 f. ("Frühling")
Briefe	Ein Brief in Versen (an Heinrich und Praefke)	S. 74 - 81	1906, S. 301 ff.
	An J. L. G. Lund, 11. 7.1816	(S. 82 f., nicht im "Nachlaß")	1911, S. 321 (d)
	An die Brüder, 28. 1.1818 (b)	S. 83 - 86	ungedruckt, samt Carolines Zeilen
	An Caroline, 6. 6.1822	-	ungedruckt
	An dies., 10./11. 7.1822	(S. 86 - 88, nicht im "Nachlaß")	1911, S. 321 f.
	An dies., 12./13. 7.1822	S. 88 - 89	ungedruckt
	An dies., 27. 7.1822	-	"
	An dies., 29./30. 7.1822	-	"
	(An die Brüder, 11. 9.1830)	(S. 90 - 99, nicht im "Nachlaß")	-
	An Wilhelm Sponholz, 21. 4.1835 (e)	-	ungedruckt
	(An Christian, 1817)	(S. 100, Teilab- druck, nicht im "Nachlaß")	-
	(An Adolf, 1. 1.1824)	(")	-
Selbstver- teidigen- de Verse	Ihr nennt mich Men- schenfeind ...	S. 100 (als Aphorismen)	1905, S. 199
	Kann die denn die Langweil plagen?	S. 101 ("")	"
	Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen ..	" ("")	"

	Ihr lobt mich oft mit lauten Zungen ... Fürchtet nichts! Grob nennt man mich .. Diesen Mann wird Gott lohlen ...	S. 101 (als Aphorismen) S. 101 ("") - -	ungedruckt " " "
Fragment	Es ist die Regel bei euch geworden ...	S. 102	ungedruckt
Zehn Gebote	Gebote - über Kunst und Kunstgeist (b)	S. 102 - 104 (Teilabdruck)	ungedruckt (2 Fas- sungen) (Teilab- druck 1895/96, Sp. 284 f.; 1905, S. 253 f.)
	Nebensache hin .. (b)	S. 105	1895/96, Sp. 288 1906, S. 304
Fragmente	"Zuruf an den Künst- ler" (b)	S. 105	1895/96, Sp. 285 Anm. 1
Kunstkri- tische und aphoristi- sche Frag- mente	"Äußerung ..." (b)	S. 106 - 204 (außer fünf Fragmente, s. Kapitel III)	teilweise 1905, S. 256 f. 1906, S. 304, 307 nicht vollständig

- (a) Oslo, Universitätsbibliothek, Ms. fol. 2088 2u
- (b) Originalmanuskript vorhanden
- (c) Andreas Aubert, "Patriotische Bilder von Kaspar Friedrich aus dem Jahre 1814", Kunst und Künstler IX 1911, S. 609 - 615. Als Gedichte.
- (d) Andreas Aubert, "Künstlerbriefe des 19. Jhs. C. D. Friedrich", Kunst und Künstler IX 1911, S. 321 - 322
- (e) Erstmals veröffentlicht bei Georg Pogge, "Neues über C. D. Friedrich", Stralsunder Tageblatt Nr. 257, 1.11.1930

Sigrid Hinz, C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968¹ und 1974², übernimmt außer den Briefen grundsätzlich Eberlein.

- (6) Hochs Vermutung, Aubert habe nicht das Manuskript der "Äußerung ...", sondern nur die Auswahl von Carus gekannt (Hoch, 1981, S. 229), ist unzutreffend. Bereits seine Essays von 1905 und 1906 enthalten Absätze, die nicht bei Carus zu finden sind, darunter eben einen, den auch Eberlein nicht in Druck gab (Aubert, 1905, S. 256).
- (7) Waldmann, 1941, S. 23 und 30
- (8) Ebd. S. 23

- (9) Außerdem gibt es Selbstbildnisse (BS 36, 37, 72 - 75, 111, 142 und 170) und ein paar flüchtige Skizzen. Die Echtheit von Hinz 76 und 252 ist fraglich. Die früher Friedrich zugeschriebenen Porträtgemälde wurden bei BS/J alle zurückgewiesen (BS II, III, XVI, XVII, XIX und XXIII).
- (10) Akten der Kunstakademie Dresden 112a (Studierende Künstler 1778 - 1845), 3 (6): "... Kunstfach und Zeit der Annahme: Histor: und Portr: Kupferstecher, in die Academ: aufgenommen, d. 12. Nov. 1793 (Schreibfehler von 1798?). Lehrer: H: Prof: Schulze ..."
- (11) Brief an Christian vom 28. 5.1816. Hinz, 1974, S. 29
- (12) Brief an den Neffen W. Sponholz vom 21. 4.1835. Zitat nach BS/J S. 180. Friedrich meint mit "Figuren" wohl Figurenkomposition und nicht Menschendarstellung überhaupt. Der Hypothese Geismeyers, Friedrich bedürfe bei allen Figuren in seinen Landschaften Kerstings Hilfe, ist nicht zuzustimmen (Willi Geismeyer, "Die Staffage bei C. D. Friedrich", Forschungen und Berichte. Staatl. Museen zu Berlin (DDR) Bd. 7, 1965, S. 54 ff.). Figuren waren offensichtlich seine schwache Seite, aber nicht so sehr, daß er auch auf die Staffagen in seinen eigenen Landschaften verzichten mußte. Sonst hätte er seit 1818 jeweils Kersting bis nach Meißen nachreisen müssen, wenn er eine neue Komposition plante.
- (13) Waldmann, 1941, S. 30
- (14) Wahrscheinlich pauste Friedrich die Figuren in der Komposition vor der Uermalung und malte sie bei der Ausführung erneut mit Hilfe der Pauszeichnungen. Diese bildeten auch sein Figurenrepertoire.
- (15) Auch sein Bruder Heinrich versuchte sich in der Dichtung. S. Heinrichs Brief an Caspar David vom 9.11.1808 (Wiegand Nr. 2; Hinz, 1974, S. 19) und den Tagebuchausschnitt von Lotte Sponholz (BS/J S. 211. Die verschollen gewesene Abschrift nach dem Originaltagebuch von Gustav Pflugradt, dem Neffen der Autorin, und eine Zeichnung mit zwei Ruderbootstudien (Hinz 40) befinden sich bei Dr. Peters in Greifswald.). Friedrich schreibt einen Brief an Heinrich und Praefke in Versen.
- (16) Gertrud Fiege, C. D. Friedrich, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 40
- (17) Aubert, 1905, S. 202 f. Nach Eberlein, 1924, S. 384, ist "Der Abend" vom 19. 7.1803 datiert.
- (18) Aubert, 1906, S. 303
- (19) Zur Deutung des Bildes s. BS/J S. 309
- (20) Veröffentlicht bei Sumowski, 1970, S. 147 (um 1800). Das Originalmanuskript befindet sich im Staatsarchiv Greifswald als Leihgabe des Kreisheimatmuseums Demmin.
- (21) Börsch-Supan sieht darin eher ein Morgen- als ein Abendbild (BS/J S. 274). Die Wolkenformen weisen m.E. eher auf den Abend hin. Möglicherweise gab es eine Serie der Königsstuhlbilder bei unterschiedlichem Wetter und wechselnden Tageszeiten, wie es die Arkona-Blätter sind (BS 94 - 96, 98, 128 und 129).

- (22) Ludwig Theobul (Gotthart) Kosegarten, Poesieen I, Leipzig 1802, Bd.3, S. 165. In Lyrische Gedichte, Greifswald 1824, unter dem geänderten Titel "Der Abend".
- (23) Zum Verhältnis Kosegarten-Quistorp und Quistorp-Friedrich s. Sumowski, 1970, S. 11 und 45 f.; BS/J S. 14; Horst-Dietter Schroeder, "Caspar David Friedrichs Elternhaus", Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderband: C. D. Friedrich, 1974, S. 73 f.; Fiege, 1977, S. 11 f.
- (24) In einem zu gleicher Zeit entstandenen großen Sepiablatt mit Kap Arkona (BS 96) setzt Friedrich wahrscheinlich der Sepia rote Farbe zu, um den rötlichen Himmel zu betonen, und erhöht mit Weiß das "Strahlenheer" der Sonne. Dies zeigt seine Forderung nach Farben- und Lichtdarstellung über die Grenze der Sepiatechnik. Nach Börsch-Supan (BS/J S. 273) stellt das Blatt den Sonnenaufgang dar. Man kann sie aber auch als Sonnenuntergang betrachten, auf den der rötliche Himmel hindeutet. Die dargestellte Szene stimmt in diesem Fall mit dem Anfang von "Ihre Flur" gut überein. Ob das Gedicht und das Sepiablatt Farbsymbolik enthält, bleibt offen. Der Gedanke der Farbsymbolik selbst muß Friedrich aber über Runge und Klinkowström bereits bekannt gewesen sein.
- (25) Johann Wolfgang von Goethe, Faust I, 1112 - 1117
- (26) Ebd. 317
- (27) Geismeyer, 1966, S. 87 und Anm. 186; Sumowski, 1970, S. 142
- (28) Aubert, 1905, S. 204
- (29) Staatsarchiv Greifswald, Rep. 47, Au 82, Rückseite.
- (30) "Ich ging der Warne schönbeblühten Strand
Entlang. Wie duftet' er! Wie funkelte
Sein blumiges Gestad' im sanften Strahl
Der Abendsonne. Rechts beschattet' ihn
Ein Hayn voll Säusel Gottes; links die Kraft
Des regen Weizens. Droben wölbte sich,
Rein ausgeheitert durch des Eurus Hauch,
Der ewge Himmel, spiegelte sich treu
Mit jeder Purpurlocke, die empor
Aus Westen flattert', in der reinen Fluth ..."
(Kosegarten, 1802, Bd. 1, S. 93 ff.)
- (31) Aubert, 1911, S. 614; Eberlein, 1924, S. 66; Hinz, 1974, S. 80
- (32) Vgl. Grabmalentwurf mit der Inschrift "THEODOR" (Hinz 814). Dazu auch Ausstellungskatalog Hamburg, 1974, S. 192, Nr. 102
- (33) Aubert, 1911, S. 614
- (34) In einem Brief vom 12. 3.1814 bittet Friedrich Ernst Moritz Arndt für sein Bild "Erdachte Stadt mit Scharnhorstdenkmal" (BS 213; verschollen) um eine Inschrift, die "viel über 20 Worte ... nicht lang sein" dürfte. Als einzelne erfüllt jede Strophe diese Bedingung.

- (35) Zu Friedrichs politischer Einstellung s. Aubert, 1911, S. 609 - 615; ders., C. D. Friedrich. Gott, Freiheit, Vaterland, Berlin 1915, S. 1 - 15; G. F. Hartlaub, "C. D. Friedrich und die Denkmal-Romantik der Freiheitskriege", Zeitschrift für bildende Kunst III 1916, S. 201 - 212; Gerhard Eimer, C. D. Friedrich und die Gotik, Hamburg 1963, S. 19 f.; Geismeyer, 1966, S. 121 - 127; BS/J S. 28 f.; Jens Christian Jensen, C. D. Friedrich, Köln 1974, S. 133 ff.; Peter Märker, Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei C. D. Friedrich, Diss., Kiel 1974; Walter Stark, "C. D. Friedrich und E. M. Arndt in der Zeit der Befreiungskriege", Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Sonderband: C. D. Friedrich, 1974, S. 25 - 27; Willi Geismeyer, C. D. Friedrich, Wien und München 1975, S. 46 f.; Hans-Joachim Neidhard, Die Malerei der Romantik in Dresden, Leipzig 1976, S. 87 f.; Hans-Joachim Kunst, "Die politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten der Gotikrezeption bei Friedrich und Schinkel" und Peter Märker, "C. D. Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und geschichtlicher Stellung" bei Hinz/Kunst/Märker/Rautmann/Schneider, Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei C. D. Friedrich, Gießen 1976, S. 17 - 41, 43 - 72; Fiege, 1977, S. 44 - 62; Peter Rautmann, C. D. Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung, Frankfurt/Main-Bern-Las Vegas 1979, S. 48 - 56
- (36) In diesem Zusammenhang dürfte man seinen Traum des "christlichen Wunsches" zum Neujahr 1811, daß das Gute bald das Böse verdrängen möchte, ebenfalls als Ausdruck seiner politischen Hoffnung auf die Befreiung Deutschlands von Napoleons Herrschaft deuten. Brief an Köthe vom Januar 1811. Abgedruckt bei Dürschner, 1978, S. 16.
- (37) Vgl. Fiege, 1977, S. 42: "sicher aus reiferen Jahren".
- (38) In einem Brief an Christian von 1817 äußerte Friedrich sein Mißtrauen gegen das Stralsunder Tischleramt: "Du nennst meine Schrift eckigt, und Du hast recht. Wisse aber: wer Steine bearbeiten will, muß gehärteten Stahl nehmen. Und hüte Dich, dieser kalten, herzlosen Menschenart ein Herz zu zeigen, umziehe es mit einer Eisirinde gegen sie, doch nur gegen sie." (Hinz, 1974, S. 34) Vgl. Brief an die Brüder vom 2.10.1825 (ebd., S. 55)
- (39) Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten (erstmalig veröffentlicht in Leipzig 1865/66), Weimar 1966, I, S. 498
- (40) BS/J S. 14
- (41) Zu dem Vers in Perspektive der Todesgedanken der Frühromantik s. Sumowski, 1970, S. 25 f. und Dobrzecki, 1982, S. 180 f. S. auch Jan Białostocki, "Tor und Tod bei C. D. Friedrich", Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald Sonderband: C. D. Friedrich 1974, S. 31 ff. Zum Todesbegriff der Romantik s. Paul Kluckhohn, Das Ideengut der deutschen Romantik, Tübingen 1961⁴, S. 50 ff.

- (42) Eva Reitharovà stützt sich bei ihrer Deutung der frühen Holzschnitten und der Figurenzeichnungen des Mannheimer Skizzenbuchs auf die "Sage". ("Einige Bemerkungen zum Thema C.D. Friedrich", Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderband :C.D. Friedrich, Greifswald 1974, S. 122 f.) S. auch Eimer, 1982, S. 37 - 43 (mit Hinweis auf den jungen Friedrich als "schreibenden Künstler" gegenüber Runge).
- (43) Christa Lichtenstern, "Beobachtungen zum Dialog Goethe-C. D. Friedrich", Baltische Studien NF 60, 1974, S. 83. Vgl. Philipp Otto Runge, "Von den Mahandel Bohm", Zeitung für Einsiedler, 1808, S. 229 - 237; Achim von Arnim/Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn, Berlin 1806/08; Johann Gustav Büsching (Hrsg.), Volks-Sagen, Märchen und Legenden (Runge's "Fischer und syne Fru" eingeschlossen), Leipzig, 1812; Jacob und Wilhelm Grimm, Kinder- und Haus-Märchen, Berlin 1812 - 1815.
- (44) Lichtenstern, 1974, S. 81 f. Ihre Darstellung beruht auf den von Alfred Haas herausgegebenen Rügischen Sagen, Bergen auf Rügen 1935⁸, S. 105 f., die mir nicht zugänglich war. Statt dessen habe ich die folgenden Veröffentlichungen benutzt: Ed. Hellm. Freyberg, Pommersche Sagen, in Balladen und Romanzen, Pasewalk 1836, S. 19 ff. (Wilhelm Malte, dem Fürsten von Putbus und Friedrichs Gönner, gewidmet); J. D. H. Temme, Die Volkssagen von Pommern und Rügen, Berlin 1840. Neudruck Hildesheim/New York 1976, S. 250 ff.; Alfred Haas (Hrsg.), Rügische Sagen und Märchen, Greifswald 1891, S. 35 ff., Stettin 1896², S. 48 ff. (nach Temme); ders., 1914 (s. Anm. 45), S. 39 f. (nach Temme); ders. (Hrsg.), Rügische Sagen, Stettin 1926⁷, S. 111 f. (nach dem "Bohlenschen Nachlaß" (Traditionen und Volkssagen, Stettin, 2.12.1840) - vermutlich derselbe Text wie in der 8. Aufl.)
- (45) Albrecht Georg Schwarz, Kurze Einleitung zur Geographie des Norder-Teutschlandes, Greifswald 1745, S. 97. Hinweis bei Alfred Haas (Hrsg.), Stubbenkammer, Herthasee und Herthaburg in Geschichte und Sage, Saßnitz auf Rügen 1914, S. 40
- (46) Bei Freyberg "Räuber", bei Haas nach Bohlen "Missethäter" oder "Hochverräter"
- (47) Bei Freyberg soll der Räuber dann vom Fürsten befreit werden, wenn er aus der Höhle mit dem Leben zurückkommt.
- (48) Die "sinnlichen Bezüge", die Lichtenstern wahrscheinlich in der Haas-Bohlenschen Fassung findet und als ein die Volkssage von der Friedrichschen Erzählung trennendes Merkmal hält - die schwarze Frau schlägt ihren Schleier zurück und gibt sich als schön zu erkennen -, fehlen sowohl bei Freyberg als auch bei Temme. Bei Freyberg: "Sie (die schwarze Frau) läßt die Stimm' erschallen,/Bezaubernd süß und hold:/ 'Was willst Du, Fremdling, holen?/O wähle, wähle recht;/Zerspreng' diesen Zauber/Und stets bin ich Dein Knecht!"; bei Temme: "Da bewegte sich die schwarze Frau, und sagte mit klagender Stimme zu ihm: Wähle recht, fremder Mann; wenn du recht wählst, so bin ich auf ewig dein!"; und bei Haas-Bohlen: "Da schlug sie den Schleier zurück vor dem bleichen schönen Gesicht, sah ihn mit ihren blauen Augen an und sagte mit klagender Stimme zu dem Fremden: Wähle recht ...". Bei letzterem sind weitere dramatisierende Details zu erkennen.

- (49) Bei Freyberg hat der Räuber vorher "schon gewählt" und "achtet nicht der Bitte".
- (50) Lichtenstern, 1974, S. 82 f., sieht hier den Einfluß von Goethes "Märchen" (1795).
- (51) Hervorhebungen vom Verfasser
- (52) Auf den Parallelismus der Dichtungen und der Bilder bei Friedrich weist auch Lichtenstern, 1974, S. 78 ff., hin, indem sie die Sage auf die oben genannte Sepiazeichnung bezieht. Diese ist nämlich auch eine in der Natur angesiedelte eucharistische Allegorie, obwohl sie keine wörtliche Illustration zur Erzählung ist.
- (53) Lichtenstern, 1974, S. 80, Anm. 17
- (54) Vgl. eine Aquarellzeichnung "Kahnschiffer auf der Elbe" um 1818 (Hinz 708)
- (55) Im Umkreis von Friedrich waren zwei Landschaftsmaler namens Wizani tätig: Carl (1767-1818) und Johann Friedrich (1770-1835). Von den beiden stand der letztere Friedrich näher. Er war Schüler von Adrian Zingg und Philipp Veith an der Dresdner Akademie, bei denen auch Friedrich lernte. Joh. Fr. Wizani zeichnete, aquarellierte und radierte sächsische Landschaften bis zur durch seine schwere Augenkrankheit verursachten Aufgabe seines Berufs i.J. 1828. Carl nahm eher die holländischen Landschaften des 17. Jhs. zum Vorbild und wanderte 1812 nach Schlesien aus. Börsch-Supan erkennt in einer frühen Radierung Friedrichs (BS 27) Einfluß von Wizani (BS/J S. 245). Ob sich Friedrichs Dichtung auf einen der Brüder Wizani bezieht, wird einer Untersuchung nach der Veröffentlichung des Textes überlassen.
- (56) Sigrid Hinz, C. D. Friedrich als Zeichner, Diss., Greifswald 1966, S. 47, Anm. 3
- (57) Vgl. BS 92a und b, zwei Fragmente von einer unvollendeten Sepia mit Stubbenkammer, deren Rückseite 1809 jeweils zu Naturstudien verwendet wurde.
- (58) Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, Bd. II, Hamburg 1841, S. 208
- (59) S. Sumowski, 1970, S. 185, Nr. 30 und 31, S. 203 f. Nrn. 150 - 155; BS 93. Nach der Rügenreise von 1818 beschäftigte sich Friedrich wieder mit dem Motiv, diesmal auch in Öl. In einem Brief vom 28. 4.1819 schreibt Friedrich, er schicke Dr. Puttrich in Leipzig "das verlangte Bild von Klein-Stubbenkammer, Kreideufer auf Yasmund auf der Insel Rügen" (BS 258. Hinz, 1974, S. 39). Zwei Jahre später sieht Gottfried Theodor Pyl im Atelier des Künstlers auch ein Stubbenkammerbild (s. Anhang IV).
- (60) Aus dieser Reihe sind zwei von Aubert bereits bekanntgemacht. S. Anm. 5.
- (61) Ihr Begräbnis fand am 19. 6. statt. S. Brief an Christian vom 21. 6.1822, Wiegand Nr. 38
- (62) Nach dem Dresdner Anzeiger. Schriftliche Mitteilung vom Staatsarchiv Dresden.

- (63) Karl Otto Bucher über das Vogelschießen oder die Vogelwiese, die bis 1841 auf der Wiese zwischen der Elbe und der Ziegelgasse (danach an einem anderen Ort) stattfand. Bucher schildert das Volksfest folgenderweise: "Das eigentliche Schießfest war wohl dasselbe wie heute; es gab einen großen und zwei kleinere Vögel auf drei Stangen, ein Schießhaus, das Königliche Zelt mit Militärwache, ein Polizeizelt und andere offizielle Etablissements, aber die Zahl der Schankzelte, Würfelbuden, Schaubuden war viel geringer, auch strömten ... noch nicht solche Massen aus Nah und Fern herbei." K. O. Bucher, Jugenderinnerungen eines alten Sachsen, Dresden 1888. Zitat nach Erich Haenel und Eugen Kalkschmidt (Hrsg.), Das alte Dresden. Bilder und Dokumente aus zwei Jahrhunderten, München 1925, S. 270
- (64) LXXXII Des Künstlers Atelier (BS 293), LXXXIII Ein gescheitertes Schiff auf Grönlands Küste im Wonnemond (BS 295) und LXXXIV Eingang zum Kirchhof in Plauen (BS 292)
- (65) Die Originalmanuskripte befanden sich damals bei Wilhelm Levien und Sophie Siemßen, Familienmitgliedern des Künstlers. Wiegand, 1924, S. VII f.
- (66) Ebd., S. 102, Anm. 4: an Christian vom 8.1809 und vom 6.1818; S. 104, Anm. 11: an den Stralsunder Stadtrat. Der letzte Brief wurde 1927 von F. Adler veröffentlicht. S. F. Adler, "Aus der Geschichte der Marienkirche. Ein bisher unbekannter Brief K. D. Friedrichs in den Stralsunder Magistratsacten", Stralsunder Tageblatt 26. 2.1927
- (67) S. Briefe vom 28. 5.1816, von 1817, vom 26. 3.1818, vom 12. 8.1819, vom 22. 9.1821, vom 4. 1., 21. 6. und 10.12.1822 und vom 1. 9.1823. Wiegand Nrn. 8, 10, 15, 21, 32, 35, 38, 41 und 42
- (68) Wiegand, 1924, S. VII
- (69) S. Brief an Djukowski vom 19.11.1835. Hinz, 1974, S. 67 f.
- (70) Neidhardt, 1976, S. 187 f.
- (71) Thieme-Becker VIII, S. 150 f. (E. Sigismund)
- (72) Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins 1831, 1833 und 1834
- (73) Der Adressat wurde neulich von Karl-Ludwig Hoch bestimmt. S. Hoch, "Der sogenannte Tetschener Altar C. D. Friedrichs", Pantheon 1981, S. 322
- (74) Ernst Sigismund, "K. D. Friedrich in Dresden" Dresdner Anzeiger, Sonntags-Beilage, 9., 16. und 23. 1.1910 S. 5 und 10; ders., 1943, S. 12, 15, 26 f. und 31
- (75) Mit den Wasserzeichen vom Wappen des Königreichs Sachsen (gekrönten Schild) und "KÖNIGSTEIN". Dasselbe Papier ist auch zum Teil für die "Äußerung ..." verwendet.

- (76) Im Frühsommer 1816 z.B. richteten Retzsch (2o. 5.) und Gottschick (3o. 5.) an den König dieselbe Bitte und wurden mit Friedrich zusammen zu den Mitgliedern ernannt. Im Juni reichten Klengel (1.), Stamm (6.), Schubert (9.), Naeke (17.), Puttrich (26.) und viele andere in verschiedenen Angelegenheiten ihre Bittschriften ein (Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 33). Dahl wurde 1820 durch denselben Weg zum Mitglied ernannt (ebd., Bl. 2o8, Dahl an den König Friedrich August vom 1. 2.182o, und Bl. 221, Bericht des Komitees über die Ernennung Dahls zum Mitglied der Akademie an den König vom 19. 2.182o).
- (77) Datiert vom 11. 6., empfangen am 12. 6.1816.
- (78) Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 33, Bl. 93 f. Durch diese Demonstration gewann er bei der diesjährigen Bewertung eine Gehaltszulage von 1oo Taler (ebd., Bl. 149 ff.)
- (79) S. Brief an Lund vom 11. 7.1816. Abgedruckt bei Hinz, 1974, S. 32.
- (8o) S. Brief an Ernst Moritz Arndt vom 12. 3.1814 (Hinz, 1974, S. 24 f.) und an Adolf vom 13. 5.182o (ebd., S. 43)
- (81) S. S. 4. Vgl. Sigismund, 1943, S. 12
- (82) Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 33, Bl. 15ob
- (83) Ebd., Bl. 35 f., (9.11.1816) S. auch Staatsarchiv Dresden, Loc. 2379, Vol. X, Bl. 16 f., und Sigismund, 1943, S. 27
- (84) Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 33, Bl. 78 f. (= Loc. 2377, Vol. XVIII, Bl. 212 f.) Vgl. BS/J S. 215 und Sigismund, 1943, S. 1o1, Anm. 4
- (85) Böttiger berichtet im März 1825 über "37 trefflich in Aquarell ausgeführte Prospekte von der Insel Rügen" (C. A. Böttiger, "Blicke auf einheimische Künstler. Die Professoren Dahl und Friedrich - Kupferstecher Rosmäslar", Artistisches Notizenblatt 1825, Nr. 6 (März), S. 21). S. auch Sumowski, 197o, S. 215 ff., Nrn. 211 - 243; BS/J S. 37 und 1o6, BS 324 - 327 und 49o. Diese Zeichnungen befanden sich 1835 noch im Atelier des Künstlers. Danach ging der Großteil sehr wahrscheinlich in den Besitz Djukowskis in Rußland über. Seine Zeichnungssammlung, die am 7. 6.1848 dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. zum Kauf angeboten wurde, enthält nämlich vierzig Blätter "Vues de Rhügen (sic)" von Friedrich. S. Michael J. Liebmann, "Joukovsky als Zeichner", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1974, S. 114.
- (86) Es sind nur vier Skizzen vorhanden: Hinz 73o - 733
- (87) Vgl. Ausstellungskatalog des Schlesischen Kunstvereins, Breslau 183o, Nr. 51 (Ostseestrand) und 52 (Gebirgsgegend) (BS/J S. 116) und Dahls Tagebuch (Sumowski, 197o, S. 224, Nr. 288 und 289).
- (88) Hinz, 1974, S. 57

- (89) Verzeichnis der ersten Kunstaussstellung, veranstaltet vom Braunschweig. Kunstverein im Viewegschen Hause am Burgplatze, 1832:
65. Küstengegend an der Ostsee im Mondlichte. Oelgemälde
66. Gebirgsgegend mit dem Watzmann. Oelgemälde
(Zitat nach BS/J S. 118)
- (90) Nr. 603 Ostseestrand, Mondschein
- (91) Vgl. BS/J S. 407
- (92) Nicht nur in Breslau und Braunschweig; das Paar wurde wohl auch im Mai 1832 in Halberstadt zusammen ausgestellt. In einem anonymen Artikel über die Halberstädter Ausstellung steht: "Friedrichs 'tyroler Gebirgslandschaft' und 'mondbeleuchtete Seeküste' haben so unendlich viel Mildes und durch ihre poetische Einfachheit Ergreifendes ..." (Kunstaussstellung in Halberstadt im Mai 1832", Kunstblatt 13, 1832, S. 332. Zitat nach BS/J S. 118)
- (93) Zu diesen beiden Paaren s. Rautmann, 1979, S. 92 - 101. Rautmann behandelt sie unter den Aspekten vom gegenüberstehenden Mensch-Natur-Verhältnis zwischen dem Land- und dem Stadtbewohner, zwischen der Vergangenheit - dem goldenen Zeitalter - und der Gegenwart und dem deutschen Nationalgedanken, die im Motiv (Eiche), in den Tageszeiten und in den menschlichen Figuren (Hirt und Stadtbewohner) ausgedrückt sind.
- (94) Akten des Sächsischen Kunstvereins Nr. 4 (1834 - 1835), Bl. 62a, Protokoll der Komiteesitzung vom 12. 5.1834: "... Fernere Abstimmungen erfolgen über folgende Gemälde: ... 2) Parthie aus einer gothischen Kirche von Prof. Friedrich. Sechs Stimmen lehnen den Ankauf ab."
- (95) Der undatierte Brief ist unter den Künstlerbriefen geordnet, die zwischen Januar und März 1835 vom Verein empfangen wurden. In diesem Jahr wurde aber nur ein Bild Friedrichs im Verein zum Ankauf aufgestellt. Der Brief muß also zwischen den Komiteesitzungen vom 21. 7. und vom 11. 8.1835 angekommen sein.
- (96) Akten des Sächsischen Kunstvereins Nr. 4, Bl. 374a, Protokoll der Komiteesitzung vom 11. 8.1835: "... 9) Erinnerung an das Riesengebirge. Oelgem. von Prof. Friedrich, 160 T. Alle Stimmen wünschen den Ankauf dieser schätzbaren Arbeit."
- (97) Außer den Briefen, deren Texte hier und bei Aubert und Eberlein (s. Anm. 5), Wiegand, 1924, BS/J S. 180, 182 f., 206, 213 und 217 ff. (Briefe an W. Sponholz, Schulze, Crolla, den Konsul Wagener, Louise Seidler, Lund und Veit Hans Schnorr von Carolsfeld) und Hinz, 1974, abgedruckt sind, s. auch Briefe an Runge (s. Anm. 98 und 114), an Goethe (Walter Scheidig, Goethes Preisaufgabe für bildende Künstler 1799 - 1805, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 57, Weimar 1958, S. 454 f.), an Kügelgen (Julius Freund, "Drei unbekannte Porträtzeichnungen C. D. Friedrichs von G. v. Kügelgen", Der Kunstwanderer, 1927, S. 246 ff.), einen Brief an den Rat der Stadt Stralsund (Klaus Lankheit,

"C. D. Friedrichs Entwürfe zur Ausstattung der Marienkirche in Stralsund", Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1969, S. 174 ff.) und einen an eine unbekannte Person (Sigismund, 1943, S. 118). Vgl. auch Lili Martius, "Von Briefen, Bildnissen und Studienfahrten schleswig-holsteinischer Künstler aus der Zeit der Romantik", Kunst in Schleswig-Holstein. Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums 1954, S. 63 und 65 f.; Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk, München 1975, S. 182 und 229, Anm. 561; Karl Ludwig Hoch, "Der sogenannte Tetschener Altar C. D. Friedrichs", Pantheon 1981, S. 322 ff.; Dürschner, 1978, S. 1 ff.; Eimer, 1963, S. 19; Karl Wilhelm Jähnig, "Zwei Briefe C. D. Friedrichs", Kunst und Künstler 1928, S. 103 ff.; Anna Maria Kesting, "Ein Brief C. D. Friedrichs an Luise Seidler", Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1969, S. 255 ff.; Gertrud Heider, "Unbekannte Briefe C. D. Friedrichs an W. A. Shukowski zur Transparentmalerei", Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig 1963, S. 373 ff.

Zur Datierung des Briefs in Versen (Aubert, 1906, S. 298 ff. und Eberlein, 1924, S. 74 ff.): Nach Aubert zwischen 1798 und 1803, genauer um 1800, nach Eberlein auch um 1800. Diese Datierung wird durch eine gemeinsame Erwähnung mit einem Brief von 1800/01 an Lund unterstrichen. Im Brief in Versen steht nämlich: "Kühl war der Morgen, doch deckte ich rasch/ Den Leib mit reinem wollenen Zeug./ Dann wurde gewaschen der Mund,/ Gewaschen das Antlitz, die Hände./ Denn die Reinlichkeit behagt gar wohl,/ Erhält gesund und warm den Körper" (Aubert, 1906, S. 301), und im Brief an Lund: "Des Morgens aber nicht zu frühe ... wasche ich wie gewöhnlich erst meinen Mund aus ..., dann hol ich denn Haar Besen kehre meine Stube selbst aus ... Ich habe beim auskehren meiner Stube noch denn Vortheil das mein Blut dabei in einer kleinen bewegung kömt und meiner Gesundheit gewiss sehr zuträglich ist ... Kurz ich studiere Reinlichkeit" (BS/J S. 217). Im ersten kehrt aber nicht Friedrich selbst, sondern das Dienstmädchen das Zimmer. Von der im Brief erwähnten Ruine in Tharandt sind zwei frühe Zeichnungen um 1799/1800 (Hinz 209 und 210) und eine von 1818 (Hinz 705) erhalten.

Zur Datierung und Ordnung von fünf frühen Briefen an Lund (BS/J S. 217 f.): Lund (1777 - 1867) stammte aus Kiel, studierte zwischen 1797 und 1799 an der Kopenhagener Akademie (nach Lili Martius, Die schleswig-holsteinische Malerei im 19. Jh. 1956, Nachdruck Neumünster 1978, S. 99, bereits seit 1796) und besuchte mit Friedrich, der seinerseits von 1794 bis 1798 Schüler an derselben Akademie war, zusammen die Modellklasse (Charlotte Hintze, Kopenhagen und die deutsche Malerei um 1800, Diss., München 1937, S. 82). Daß die beiden bereits damals befreundet waren, zeigt die von Lund Friedrich zum Andenken geschenkte Zeichnung vom 1. 5. 1798 mit einem lustigen Gedicht im Stammbuch des letzteren (Museum der Stadt Greifswald, Inv. Nr. K2/801 j). 1799 kam auch Lund nach Dresden und wohnte bei derselben Wirtin wie Friedrich. Schon 1800 fuhr er aber nach Paris, der Stadt, die damals nach Rom das meistersehnte Ziel der deutschen

Kunstschüler war, um ins Atelier Jacques-Louis David einzutreten. 1802 - 1810 und 1816 - 1819 lebte er in Rom, verkehrte mit dem Overbeck-Kreis und führte in Dänemark die nazarenische Religionsmalerei ein.

Die fünf Briefe wurden alle in derselben Pension, in der Lund gewohnt hatte, geschrieben, wie es die Gemeinsamkeit der erwähnten Ereignisse und Personen zeigt. Obwohl darunter nur einer datiert ist (5.11.1800; bei Martius, 1954, S. 65, irrtümlich als 3.11.1800 und bei BS/J S. 218, ebenfalls irrtümlich als 15.11.1800), kann man ihre Entstehungszeit ziemlich genau bestimmen: zwischen August 1800, als Lund Dresden verließ (Povl Engeltoft und Svend Dahl, Dansk biografisk Leksikon XIV, København 1938, S. 532), und dem nächsten Frühjahr, bevor Friedrich nach Pommern zurückkehrte (schon am 10. 4.1801 skizzierte er die Gebäude in Neubrandenburg. S. Hinz 258).

In der Zeit, als das Verkehrsmittel noch nicht so sehr entwickelt war wie heute, dauerte eine Reise von Dresden nach Paris lange Zeit. (Vgl. Eine relativ kurze Strecke zwischen Dresden und Leipzig kostete vor der Anlegung der Eisenbahn i.J. 1839 mit Lohnkutscher anderthalb Tage, mit Postwagen noch mehr. S. Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers (erstmal veröffentlicht in Frankfurt/Main 1885), Frankfurt/Main 1980, S. 124 f.) Wenn er keine dringende Angelegenheit hatte, wird ein Kunstschüler nicht sehr eilig gereist sein; er hatte unterwegs eher längere Unterbrechungen zur Erholung und für Besichtigungen, und sandte wie empfang (im letzteren Fall an den im voraus bestimmten Orten) Briefe oder Gepäck. (Vgl. Als Ludwig Richter 1823 von Dresden nach Rom reiste, hatte er in Salzburg einen einmonatigen und in der Gegend von Gmunden, in Verona und in Florenz je einen längeren Aufenthalt. In Innsbruck erhielt er Geld und Briefe von Dresden und erreichte ungefähr drei Monate nach der Abreise sein Reiseziel. Richter, 1980, S. 146 ff.) Und so mußte der Brief vom 5.11.1800, in dem der erste von Paris geschickte Brief Lunds mit Freude erwähnt ist, nicht unbedingt der erste unter den fünf sein (vgl. Sumowski, 1970, S. 58 und 183). Zu diesem Zeitpunkt waren seit Lunds Abreise bereits drei Monate vergangen.

Als erster der fünf Briefe steht wahrscheinlich der mit dem Anfangssatz "Am Montag Abend kam der Brief" (BS/J S. 217). Die Erinnerung an Lund bleibt zu diesem Zeitpunkt noch sehr frisch bei seinen Freunden und Bekannten in Dresden ("Sie werden überall vermisst und sehr oft erwähnt .."), alle sorgen sich um ihn und lassen ihn grüßen ("Schreibe Sie ja bald von Paris denn alles warte auch Prof. Schulz wartet ja sogar der Kutscher warte auf einen Brief ... Schuster und Waschweib der alte Zing und Schulze, der Schweizer Guttschick indem ich dieses schreibe kommt Zochoch und auch der läßt sich Ihnen empfehlen. Kurz all der Teufel läßt seinen Kratzfuss." Der Satz "Schreibe Sie ja bald von Paris" sollte mit dem Nebensatz "sobald Sie in Paris ankommen" ergänzt werden.). Schulze, einer der ersten Pariser Stipendiaten der Dresdner Akademie (Willy Handrick, Geschichte der sächsischen Kunstakademien Dresden und Leipzig und ihre Unterrichtspraxis 1764 - 1815, Diss., Leipzig 1957, S. 168),

wird sich erst durch die Nachricht von Lund vom 5.11. beruhigen, daß diesem seine Adressen in Paris viel genützt hatten (BS/J S. 218). Im ersten Brief wird auch eine vorgesehene Reise ins Gebirge mit drei Holländern erwähnt. In einem späteren Brief ("Das Kapitell von meinen Gesundheits Umstanden ..." BS/J S. 217) teilt Friedrich mit, sich während einer kleinen Reise mit drei Holländern stark erkältet und acht Tage im Bett gelegen zu haben. Diese Reise muß in der für eine Wanderung im Gebirge günstigen Jahreszeit stattgefunden haben. Im Brief mit dem Anfangssatz "Mit Kleinlichkeiten kann ich nur aufwarten" schreibt Friedrich von der Abreise eines seiner Freunde von Dresden: "Ich glaube es war der 17. September wie Bundsen von hier reiste ... Ich war verreist wie Meier von hier weg ging, ich habe daher Bundsen die Sache (= zurückgelassene Sache von Lund) müssen mitgeben" (BS/J S. 218). Die hier erwähnte Reise Friedrichs ist sehr wahrscheinlich die Wanderung mit drei Holländern. Der erste Brief ist also vor dem 17. 9., vielleicht noch im August kurz nach der Abreise Lunds zu datieren.

In dem Brief "Mit Kleinigkeiten ..." (nach dem 4.10.: "Cräumann ging den 4. October von hier über Berlin ...") vermissen die Wirtin und ihre Töchter Lund noch sehr, und seine Sachen werden teils immer noch von seinen Freunden transportiert, teils bleiben sie bei Friedrich. Es ist hier auch von einem Neuling die Rede, der nach Lunds Abreise einzog, und Friedrich "war verreist wie er kam" (BS/J S. 217). Diese Reise darf man mit der obenerwähnten identifizieren. Der Neuling wohnt also spätestens seit 17. 9. mit Friedrich, aber er ist diesem unsympathisch: "... schon haben wir 2 Monat zu sammen logiert und noch ist keiner zum andern gekommen" (ebd.). Der Brief entstand folglich im Oktober oder im November. Etwas weiter unten steht: "Entweder den 20sten oder 25sten wird die Madam Wegen gemacht, ich werde mich aber wenn die Schmiere Ihren Anfang nimt aus dem Staube machen und nach Lohmen gehen ..." (BS/J S. 218). Also noch genauer nach dem 4.10. und vor dem 20.10. oder 11. Da Friedrich die für ihn wichtige Sache, nämlich seinen eventuellen Stellenantritt als Zeichenlehrer der Kinder eines Fürsten in Polen, den er am 5.11. Lund als bevorstehend mitteilte, nicht erwähnt, wurde der Brief wohl vor dem 5.11. geschrieben. In diesem Fall läßt sich der Satz, "Los glaubte nicht dass Sie würden nach Paris gehen, bis er Ihren Brieß sah" (ebd.), so deuten: Lund sandte einen Brief auf dem Weg nach Paris, dessen Sendeort und Inhalt Los von seinem Reiseziel überzeugte.

Zwei weitere Briefe sind nicht genau zu datieren. In ihnen kommt nicht mehr Paris zur Sprache, und so haben sie nicht mehr das erregte Gefühl um das Glück des Freundes, dort zu studieren. Sie dürfen also später datiert werden als die anderen drei.

Zur Datierung von zwei Briefen an Kügelgen (Freund, 1927, S. 247): Die bisher kaum erwähnten Briefe lauten:

"Meine Geldverlegenheit und Mißmuth steigt mit jedem Tage und ich sehe mich genöthigt um das Leben noch eine kleine Zeit zu fristen, Dich zu bitten mir die bewußten 16 Louisdor zu kommen zu lassen und zugleich die Bitte zu wiederholen doch nicht zu vergessen, daß größte der Beiden letzten zu geschickten Bilder zur bevorstehenden Berliner Ausstellung zu geben. Ich denke noch ein zweites eben vollendetes Bild nach Berlin zur Ausstellung zu schicken.

Dein Landsmann
C. D. Friedrich"

"Vor ungefehr 14 Tagen schrieb ich einen Brief an Dich nach Leipzig in der Meinung Dich dort zu treffen, da ich aber bis jetzt noch keine Antwort bekommen, so muß ich glauben, daß Du denselben nicht erhalten. Ich muß daher dringend meinen Wunsch wiederholen und Dich inständigst bitten mir doch daß bewußte Geld so eiligst als möglich zu überschicken um nicht meine drückende Lage noch zu einer ver-zweifeln zu machen.

Dein Landsmann
C. D. Friedrich"
(Hervorhebung vom Verfasser)

Kügelgen und Friedrich schickten beide ihre Werke auf die Berliner Akademie-Ausstellung in den Jahren 1810 (eröffnet am 23. 9.), 1812 (20. 9.), 1814 (9.10.) und 1816 (22. 9.). Der erste Brief muß bei einer dieser Gelegenheiten entstanden sein.

1810 wurden zwei Gemälde und eine Zeichnung Friedrichs und die Bilder Kügelgens zusammen in denselben Kästen nach Berlin geschickt (Acta betr. Academische Kunstausstellung 1810 - 1813 ... S. BS/J S. 213 und 303 sowie Helmut Börsch-Supan (Bearb.), Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786 - 1850, Berlin 1971, 1810 Nrn. 334 - 338 (Kügelgen) und 339 und 340 (Friedrich)). Das große Bilderpaar Friedrichs befand sich aber einen Tag nach der Eröffnung der Ausstellung noch im Atelier des Künstlers (BS/J S. 302 ff. BS 168 und 169). Da nach dem Brieftext eines der zugeschickten Bilder bei Kügelgen war, entstand der Brief wohl nicht im Jahre 1810.

Im Ausstellungskatalog von 1812 sind von den Werken der beiden Künstler nur Friedrichs "mehrere Landschaften" als Nachträge verzeichnet (Nrn. 83 - 85 (Kügelgen) und Nr. 582 (Friedrich)). Die Notiz in den Akten weist aber auf eine gemeinsame Sendung hin (Designation der Ausgaben bei der Kunst-Ausstellung im Jahre 1812: "Vier Kisten aus Dresden mit Gemälden von die Herren v: Kügelgen und Friedrich.

1: Frachtbrief 9 tler 16 gr" Zitat nach BS/J S. 213). Von den vier Bildern Friedrichs waren zwei lange vor der Ausstellung vollendet (BS 190 und 181), ein drittes dagegen wahrscheinlich erst kurz vorher (BS 205). Das große Bild

"Morgen im Riesengebirge" (BS 19o) machte auf den zehnjährigen Sohn Kügelgens einen so tiefen Eindruck, daß es möglicherweise eine Weile bei Kügelgen aufgestellt wurde (Wilhelm von Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes (erstmalig veröffentlicht in Berlin 187o), Zürich 197o, S. 332f.

Infolge eines Gedächtnisfehlers schildert der Autor, daß er das Bild, das 1812 vom preußischen König Wilhelm Friedrich III erworben worden war, gegen 1815 gesehen habe.)

1814 schickten die beiden Künstler wahrscheinlich wieder gemeinsam ihre Bilder nach Berlin (Nrn. 56 und 57 (Kügelgen) und 58 - 6o (Friedrich)). Von den drei "kleinen" (Morgenblatt für gebildete Stände, 1814, Sp. 11o8; nach BS/J S. 83) Bildern Friedrichs wurde eines bereits im März desselben Jahres in Dresden ausgestellt, während ein zweites auf der Berliner Ausstellung zum ersten Mal erschien (BS 2o7 und 2o8). Die beiden 1816 ausgestellten Gemälde (BS 219 und 22o) sind nicht im Ausstellungskatalog eingetragen, und so wurden sie wohl nachträglich erhalten. Sie wurden jedoch schon lange vorher fertiggestellt. Der erste Brief wurde also entweder 1812 oder 1814 kurz vor der Berliner Ausstellung geschrieben.

In den beiden Briefen beklagt Friedrich mit ungeduldischen Ausdrücken seine katastrophale "Geldverlegenheit". Er lebte zwar nie in guten Verhältnissen, verschwiegte aber normalerweise seinen schlechten finanziellen Zustand. Es mußte sich also um eine äußerst dringende Lage handeln, sonst hätte er nicht von einem Freund das "bewußte Geld" eintreiben wollen (Es handelte sich wohl um das Geld für die Bilder, die Friedrich durch Kügelgens Vermittlung verkaufte.). Es war während der Befreiungskriege, als Friedrichs finanzielle Umstände vor Kügelgens Tod i.J. 182o am schwersten waren. Schon die allgemeine Lage der Künstler war damals in Dresden sehr schlecht (Vgl. "Daß die Kunst in dieser Zeit brach liegen mußte, ist nur zu natürlich. Sinn und Geld dafür fehlten. Einquartierung aller Art, Durchmärsche, Theuerung, Krankheiten erschöpften die Mittel" (Hermann Uhde (Hrsg.), Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler, Berlin 1875, S. 123). "... an arbeiten war selten zu denken, auch bestellte niemand etwas, und es ist mir heute noch rätselhaft, wie er (= der Vater Carl August Richter, Zeichner und Kupferstecher, 1774 - 1848), arm, ohne Verdienst, ohne Hilfe von irgendeiner Seite, in dieser schlimmen Zeit durchkommen konnte" (Richter, 198o, S. 31).). Dank seines Vermögens und seiner günstigen Stelle als beliebter Porträtmaler geriet Kügelgen jedoch nicht in Not, wenn er auch sparen mußte. Die Familie Kügelgen wohnte damals meistens nicht in Dresden, und nach ihrer Rückkehr vom Mai 1814 konnte Frau von Kügelgen an ihre Schwägerin trotz der Klage über die schlechten Umstände noch schreiben: "... und so sind wir auch gottlob dieses Jahr durchgekommen, ohne einen Groschen Schulden machen zu müssen ... Am meisten schmerzt es mich bei unsrer jetzigen Einschränkung, daß mein Gerhard nicht imstande ist, Euch Schwestern mehr zu senden ..." (Marie Helene von Kügelgen, Ein Lebensbild in Briefen (hrsg. von A. und E. v. Kügelgen), Leipzig 19oo, S. 2o9). Dagegen litt Friedrich ernstlich unter Schulden von etwa 3oo Talern, mit

welchen er Kersting bei dessen Eintreten ins Lützower Korps geholfen hatte (s. Gottfried Körners Brief an seinen Sohn von 1813, abgedruckt bei BS/J S. 168). Im Herbst 1814 mußte er seinen Bruder Heinrich um eine finanzielle Hilfe bitten; dies ist, soweit wir wissen, der einzige Fall (Brief an Heinrich nach dem 28. 9.1814, Wiegand, 1924, Nr. 6; Heinrich hatte in seinem Geschäft Erfolg und war immer "der Helfer der bedürftigen Familienmitglieder" (Lotte Sponholz's Tagebuch. Zitat nach BS/J S. 212). Kügelgen begleitete Ende August 1814 seine Schülerin Louise Seidler nach Jena, um dort und wohl auch in seinem Atelier in Hummels-hain die Porträts der Eltern der Malerin und der vornehmen Leute in Weimar zu vollenden (Uhde, 1875, S. 124). Anfang Oktober kam er von Hummelshain nach Dresden zurück (Kügelgen, 1900, S. 207). Vermutlich schrieb ihm Friedrich während dieser Abwesenheit Kügelgens eine Reihe von Briefen über seine Not, die bevorstehende Berliner Ausstellung und ein eventuelles Treffen in Leipzig, zu denen wohl auch die oben genannten Briefe gehören.

Zum Brief an den Konsul Wagener (Hinz, 1968, S. 55 und 1974, S. 56; BS/J S. 213): Sigrid Hinz veröffentlichte den Brief irrtümlich als an Körte adressiert wegen des Mißverständnisses, das "durch eine Fotokopie entstanden ist, auf der der Brief an Konsul Wagener (der keine Adresse hat) zusammen mit einem Brief an Körte vom 21. 7.1821 abgelichtet worden ist" (schriftliche Mitteilung von Frau Dr. Annegret Janda, Leiterin des Archivs der Nationalgalerie, Berlin (DDR)). Börsch-Supan publizierte den Brief zwar richtig als an Wagener gerichtet, nahm aber auch einen Brief an Körte mit demselben Text und Datum an. Seine Datierung von BS 296 und 297 beruht auf diesem nicht existierenden Brief.

- (98) Runge, 1841, S. 499
- (99) Helmut Börsch-Supan, Die Bildgestaltung bei C. D. Friedrich, München 1960, S. 75 und 77 ff.
- (100) Akten der Kunstakademie Dresden 112a Bl. 12
- (101) S. Klinkowströms Briefe an Runge vom 3. 2.1804, 3.10.1805, 23.11.1807 und 4. 1.1808. Runge, 1841, S. 260 ff., 292 ff., 351 ff. und 355 ff.
- (102) Brief an Runge vom 22.11. und 2.12.1805. Runge, 1841, S. 299
- (103) Brief an Runge vom 23.11.1807. Runge, 1841, S. 351
- (104) Ebd. S. 352 f.
- (105) Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften Bd.I, Hamburg 1840, S. 5 (1801)
- (106) Runge, 1840, S. 7 (2.1802)
- (107) Brief an Daniel vom 23. 3.1803. Runge, 1840, S. 36
- (108) Brief an Daniel vom 7.11.1802. Runge, 1840, S. 19. Zu Runge's Kunstanschauung und -theorie s. von Simson, 1942, pp. 335 - 350; Rudolf M. Bisanz, German Romanticism and Philipp Otto Runge. A Study in Nineteenth-Century Art Theory and Iconography, Northern Illinois University Press 1970, chap. II & III

- (109) S. Quistorps Brief an Runge vom 28. 8.1803 und Runge an Quistorp vom 30. 8.1803. Runge, 1841, S. 235 und 237.
- (110) Ebd., S. 237.
- (111) Klinkowströms Brief an Runge vom 3. 9.1808. Runge, 1841, S. 364. Ins Atelier von David und Girodet de Trioson, dann 1810 nach Rom in den Nazarenerkreis.
- (112) Brief an Runge vom 23. 11.1807. Runge, 1841, S. 353.
- (113) Das Spiel war damals ein aktuelles Thema der Ästhetik. Bereits Kant erwähnte 1790 in seiner "Kritik der Urteilskraft" die Wichtigkeit des freien Spiels der beiden Erkenntnisvermögen (des Verstandes und der Einbildungskraft) im ästhetischen Urteil und in der künstlerischen Schöpfung (§ 9, 49 und 51 ff.). Durch diese grob umrissene Spielvorstellung angeregt, erhöhte Schiller das Spiel zum Kerngedanken seiner viel gelesenen Abhandlung "Über ästhetische Erziehung des Menschen" (veröffentlicht 1795 in den "Horen") und wies auf die Bedeutung des Spiels nicht nur für die Kunst, sondern für das menschliche Dasein überhaupt hin. Nach Schiller entfaltet das Spiel allein die doppelte Natur des Menschen - die vernünftige und die sinnliche - zugleich und macht somit diesen vollständig. Daher der berühmte Satz: "Er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Er soll aber nur mit der Schönheit, deren Ideal in der vollkommensten Verbindung und Gleichgewicht des Stoffs und der Form liegt, spielen. Diesen schönen Schein ruft die Kunst hervor. Sie ist also Produkt und Anlaß des ästhetischen Spiels. (Zu Kants und Schillers Vorstellungen zum Spiel s. Winfried Sdun, "Zum Begriff des Spiels bei Kant und Schiller", Kant-Studien 1966, S. 500 ff., und Paul Menzer, "Schiller und Kant", Kant-Studien 1955/56, S. 257 ff. In der "Ästhetischen Erziehung" sondert Schiller das Spiel von 'ernster' Realität und Notwendigkeit ab, erwähnt aber in "Über naive und sentimentalische Dichtung" den "Ernst, der allem poetischen Spiele zugrunde liegen soll", um dieses vom Spiel in allgemeinem Sinne zu unterscheiden.) Möglicherweise las Friedrich die Spieltheorie Schillers oder erfuhr etwas davon durch seine Freunde - vielleicht durch Schillers Freund Gottfried Körner und seine Familie, mit denen Friedrich in Dresden verkehrte, oder gerade durch Runge. Schillers Ästhetik hatte nämlich für den Hamburger Kreis um Daniel Runge große Bedeutung und beeinflusste über diesen auch tief den jungen Philipp Otto Runge (Gunnar Berelfelt, Ph. O. Runge zwischen Aufbruch und Opposition, Diss., Uppsala 1961, S. 48 ff.).
- (114) Runge, 1841, S. 365. Klinkowström sah seinerseits Friedrichs Bilder manchmal "einseitig". S. sein Brief an Runge vom 6. 1.1808. Runge, 1841, S. 358.
- (115) Vgl. Sumowski, 1970, S. 15 ff.; BS/J S.22; Jörg Traeger, "Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich", Runge, Fragen und Antworten, München 1979, S. 96 ff.

- (116) S. Beriefert, 1961, S. 235 ff. Runge's Programm der neuen Kunst wurde im März 1802 geschrieben (Brief an Daniel vom 9. 3. 1802, Runge 1840, S. 7 ff.)
- (117) Christian Tümpel bezieht die Aussage Friedrichs über das "Kreuz an der Ostsee" auf das fünfte Exempel von "Ernst und Kurzweil" Matthias Claudius' und deutet sie als Ausdruck der Ironie (mündliche Mitteilung): "... und nun steigt die Sonne aus dem Wasser hervor! - Und das rührte Dein Herz, und Du könntest nicht umhin, auf Dein Angesicht niederzufallen; ... so falle hin, mit oder ohne Tränen, und kehre Dich an niemand und schäme Dich nicht. Denn sie ist ein Wunderwerk des Höchsten und ein Bild desjenigen, vor dem Du nicht tief genug niederfallen kannst. Bist Du aber nicht gerührt, ... so spare dein Kunstwasser und laß die Sonne ohne Tränen aufgehen." (Matthias Claudius, Werke, Asmus Omnia sua secum portans oder sämtliche Werke des Wandsbecker Boten, Stuttgart 1962, S. 280 f.)
- (118) Gerhard Eimer weist auf den Gegensatz des "leiblichen Auges" und des "Auges der Analogie" bei Thomas Thorild hin (Frankfurt 1974, S. 36; Hamburg 1974, S. 37 f.). Ich bin nicht imstande, die Ästhetik dieses schwedischen Denkers und Literaturhistorikers darzustellen. Zur Literatur über Thorild s. Eimer, Hamburg 1974, S. 42. Zu Thorilds Tätigkeit in Greifswald s. Ernst Zunker, Thomas Thorild als Bibliothekar in Greifswald, Leipzig 1953.
- (119) "Denn der rechte Himmel ist allenthalben, auch an dem Orte, wo du stehst und gehst, wenn dein Geist die innerste Geburt Gottes ergreift, und durch die siderische und fleischliche hindurch dringet, so ist er schon im Himmel." "O, thue die Augen deines Geistes auf, du Menschenkind, ich will die allhier die rechte und wahrhaftige, eigentliche Pforte der Gottheit zeigen ..." "Wenn du nun die Sterne und die Tiefe sammt der Erde ansiehst, so siehst du mit deinen leiblichen Augen nichts als den alten Leib im zornigen Tode, den Himmel kannst du mit deinen leiblichen Augen nicht sehen ..." (Jakob Böhme, Sämtliche Werke (hrsg. v. K. W. Schiebler), 2. Bd. Aurola oder Morgenröthe im Aufgang, Leipzig 1832, S. 214, 260 und 292) Zu Böhmes Einfluß auf Runge s. Karl Möseneder, Ph. O. Runge und Jakob Böhme, Marburg 1981; Kluckhohn, 1961, S. 142 ff.
- (120) Börsch-Supan, 1960, S. 92 ff. S. auch Eimer, 1963, S. 20 f.; Sumowski, 1970, S. 71
- (121) Protokoll der Sitzung des Rates der Stadt Stralsund vom 25.1. 1817. Zitat nach Lankheit, 1969, S. 171. Eimer setzt die Entstehungszeit der ersten Entwürfe auf 1815 hinauf (1982, S. 60).
- (122) In den beiden Klosterkirchen des Benediktinerstifts zu Otto-beuren (Neubau 1737 - 66 von Joh. Michael Fischer) und zu Neresheim (Neubau 1745 - 92 von Balthasar Neumann) steht der Taufstein der Kanzel als dekoratives Pendant symmetrisch gegenüber. In Höhe der Kanzelbrüstung befinden sich Statuen (in Otto-beuren "Taufe Christi", in Neresheim "Christus mit Aposteln"), darunter ist das Taufbecken eingebaut. Das Ensemble ist aber anders als bei Friedrich nicht an den beiden östlichen Vierungs-, sondern an den Mittelschiffspfei-

lern angebracht. Das Verfahren, der Kanzel ein Pendant zu geben - zumeist Statue(n) in Nischen, aber auch Empore (Wallfahrtskirche zu Wies, 1746 - 54 von Dominicus Zimmermann) - ist in den süddeutschen Barock- und Rokokokirchen häufig zu finden. Es ist "sachlich nicht notwendig ..., (befriedigt) nur ein ästhetisches Bedürfnis ..., (dient) zum Ausgleich der Akzente" (Adolf Feulner, Die Wies, Deutsche Kunstführer Bd. 50, Augsburg 1931, S. 13). In den Zentralbaukirchen auch an der Nord- und Südostecke des Schiffs (Wies und Chorfrauenstiftskirche Buchau, Neubau ab 1770 von Michael d'Ixnard, über den beiden Nebenaltären). S. auch Eimer, 1982, S. 67 f. In der Dresdner Annenkirche (evangelisch, Neubau 1764 - 69 von Johann Georg Schmid u. a.) hätte im ursprünglichen Plan "die Kanzel seitlich angebracht, ihr gegenüber das Lesepult mit einem ähnlichen Deckel wie über die Kanzel aufgestellt werden" sollen, was aber nicht verwirklicht wurde (Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 21 - 23, Stadt Dresden, Dresden 1903, S. 181).

Im protestantischen Kirchenbau wurde es seit den 1711 und 1718 erschienenen, epochemachenden Traktaten von Leonhard Christoph Sturm üblich, die Kanzel mit dem Altar, gelegentlich auch mit der Orgel (hinter- und) übereinander in der Achse auszustatten. Auch in Dresden und seiner Umgebung liegt den protestantischen Kirchen dieses Prinzip zugrunde (s. Gurlitt, a.a.O., sowie Heft 24, Dresden-Altstadt (Land), und Heft 26, Dresden-Neustadt (Land), Dresden 1904). Der Taufstein, der bei Sturm trotz der Wichtigkeit der Taufe im protestantischen Dogma auf ein Becken reduziert wurde und in einem Schrank aufbewahrt bzw. von einer über dem Chor schwebenden Engelsfigur gehalten werden sollte (ein schönes Beispiel davon findet man in der Schloßkirche Ahrensburg bei Hamburg), befindet sich in vielen Fällen vor dem Chor in der Achse. Diese Vorschrift galt noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. (Zum protestantischen Kirchenbau im 18. und im frühen 19. Jahrhundert s. Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils und Rococo in Deutschland, Stuttgart 1889, Kap. II; K. E. O. Fritsch (Vereinigung Berliner Architekten), Der Kirchenbau des Protestantismus, Berlin 1893) 1819 ordnete Schinkel in der St. Florinskirche in Koblenz die Predigtkanzel an den südlichen Vierungspfeiler und ihr gegenüber eine Taufkanzel an. Wahrscheinlich kannte er Friedrichs Entwürfe für die Marienkirche in Stralsund, um deren Neuausstattung er Mitbewerber Friedrichs war (Nachweis durch Eimer, 1982, S. 68). Für die Friedrich Werdersche Kirche in Berlin von 1825 - 31 nahm Schinkel eine ähnliche Lösung an: statt der Taufkanzel ein Evangelienpult als Gegenstück zur Kanzel.

- (123) "Wie Taufe und Kanzel hier geordnet sind, möchte man wohl in wenigen Kirchen finden, vielleicht in keiner. Doch dieses kann hoffentlich kein Grund sein es zu verwerfen; und ich glaube sie als Hauptstücke der Kirche würdig geordnet zu haben, an den ersten Stufen so zum Allerheiligsten führen zu beiden Seiten des Altars." Brief an den Rat der Stadt Stralsund vom März 1818. Zitat nach Lankheit, 1969, S. 175.
- (124) Brief an Djukowski vom 19. (nach Hinz 9.) 2.1830. Hinz, 1974, S. 58
- (125) Zu der Technik s. Sumowski, 1970, S. 223 und Dobrzecki, 1982, S. 206 - 211
- (126) Dobrzecki, 1982, S. 215 ff.
- (127) Börsch-Supan weist bereits darauf hin, daß diese Art Kalligraphie in Urkunden Verwendung fand (BS/J S. 14). Nach Ursula Meyer handelt es sich um die Schriftübungen, "wie sie an bürgerlichen Schulen der Zeit üblich waren" (U. Meyer, "Die Sammlung der Handzeichnungen C. D. Friedrichs im Museum der Stadt Greifswald", Greifswald-Stralsunder Jahrbuch 1970/71, S. 135).
- (128) F. L. Reinhold, "Der Maler Friedrich", Mecklenburgisches Journal 1805, S. 390 ff.: "... da er (= Friedrich) schon als Knabe Talente für die Kunst zeigte, so nahm ihn Quistorp in Unterricht ..." Zitat nach BS/J S. 63
- (129) Von Friedrichs Jugend ist bisher wenig bekannt, auch nicht von seiner Ausbildung außer der Tatsache, daß er seit 1788 oder 1790 bei Quistorp, Architekten und Zeichenlehrer an der Universität Greifswald, seinen ersten Zeichenunterricht bekam. Seine Eltern stammten beide aus Handwerkerfamilien in Neubrandenburg, und ihre fünf erwachsenen Söhne wurden mit Ausnahme von Caspar alle auch Handwerker, wie es im sozialen System der Zeit allgemein üblich war. Wie sein Bruder Christian, so sollte auch Caspar eigentlich mit etwa vierzehn seine Lehre begonnen haben. Nach Lotte Sponholz wollte der Vater Friedrich seinen Kindern "möglichste Erziehung" geben und ließ seine beiden Töchter beim Hauslehrer auch Latein lernen (Tagebuch von L. Sponholz, BS/J S. 211). Wenn es die finanzielle Situation erlaubt hätte, hätte er seinen Söhnen beim sozialen Aufstieg gern geholfen. In Wirklichkeit herrschte aber in seinem Haus "Mangel an allen Enden" (ebd., BS/J S. 212), als die älteste Tochter das Hauswesen übernahm. Zu gleicher Zeit (1788) verlor der dreizehnjährige Caspar seinen Lieblingsbruder Christopher, dessen Opfertod für ihn einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn gemacht haben soll. Gehörte es zur "möglichsten Erziehung" oder war es aus Rücksicht des Vaters auf den erschütterten Sohn, daß Caspar bei Quistorp zeichnen zu lernen begann? Allein, es ist kaum denkbar, daß der Vater den Sohn, der früher oder später sein eigenes Brot verdienen mußte, unter den bedürftigen Umständen sogar bummeln ließ, bis dieser erst mit zwanzig in die Akademie eintrat, um richtig zeichnen zu lernen. Urteilt man von dieser endgültigen Wahl her, hatte

Caspars Ausbildung wohl doch mit dem Zeichnen zu tun. Es stellt sich dann die Frage, ob der Zeichenunterricht bei Quistorp eine Künftlerausbildung bedeutete oder eine Lehre. Quistorp selber war kein Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes. Er hatte einmal den Wunsch, Porträtmaler zu werden, studierte aber die angewandte Mathematik. 1781, als er knapp ein Jahr die Dresdner Kunstakademie besuchte, um die Architektur weiter zu studieren, kopierte er zwar nebenbei Bildnisse in der Gemäldegalerie, langte aber nach der Heimkehr kaum mehr nach dem Pinsel und blieb als Maler nur Dilettant (Martin Klar, J. G. Quistorp und die Kunst in Greifswald, Diss., Greifswald 1911, S. 5 und 38). In seinem Unterricht wurde - nach der damals üblichen Methode - nach Vorlagen kopiert und nach der Antike gezeichnet. Diese Übungen boten kaum mehr als technische Handgriffe des Zeichners für die Anfänger (Klar, 1911, S. 6 und 38). Von seinen Schülern wurden einige später Künstler bzw. Kunstlehrer, unter ihnen waren auch welche, die sich bereits bei Quistorp für den zukünftigen Beruf entschieden. Sie ließen sich aber jeweils bei anderen Lehrern weiter ausbilden. Wilhelm Titel z.B., den Quistorp seinen besten Schüler nannte und der später seine Stelle als Universitätszeichenlehrer übernahm, kam mit sechzehn zu ihm und trat schon im nächsten Jahre auf seine Empfehlung hin in die Dresdner Akademie ein (ebd., S. 39). Quistorp konnte wohl die Ansätze des Zeichnens vermitteln und bei seinen Schülern durch seine Persönlichkeit und seine bedeutende Kunstsammlung die Liebe zur Kunst wecken (zu seinem Unterricht s. Schildeners rührende Erinnerung in Greifswalder Akademische Zeitschrift, Bd. II, Heft II, 1828, S. 27 f.; zur Sammlung Quistorps s. "Beschreibung der Kunst-, insbesondere Gemälde-Sammlung des hiesigen academ. Zeichenlehrers und Adjuncts Herrn Dr. Quistorp ...", ebd., S. 47 - 98); sein Unterricht war aber wahrscheinlich allzu unvollkommen, um einen K ü n s t l e r auszubilden. Darüber hinaus war das damalige Greifswald, wie sich Quistorp selbst erinnert, eine an der Baukunst und den bildenden Künsten arme Stadt (Universitätsakten D.79; nach Klar, 1911, S. 47), in der freie Künstler kaum Platz finden konnten. Vermutlich wurde sein Unterricht für Knaben von denjenigen besucht, für deren zukünftigen Beruf das Zeichnen erforderlich war, nämlich Goldschmied, Illustrator, Architekten usw., wie es an den damaligen Zeichenschulen allgemein üblich war. Friedrichs Bruder Christian, der später Tischler wurde, lernte ebenfalls bei Quistorp zeichnen (Allgemeine deutsche Biographie, "C. D. Friedrich" (von Th. Pyl), Leipzig 1878, S. 64; Sigismund, 1943, S. 12, Anm. a). Möglicherweise besuchte auch Caspar, zumindest am Anfang, Quistorps Unterricht, um die Hilfstchnik eines Handwerkerberufs zu erlernen. Wenn sich schon früh seine Begabung und sein Eifer für die Kunst, und besonders für die Landschaftsmalerei, zeigte, so ist es unverstänlich, daß er sechs Jahre lang bei Quistorp blieb. Falls die finanzielle Situation seine Ausbildung als Künstler bis 1794 nicht erlaubte, müßte der Vater dem Sohn umso ernster zu einer praktischen Berufslehre geraten haben. Angenommen,

daß sich Friedrich bei Quistorp ausbilden ließ, ohne eine andere Lehre zu absolvieren, so war sein beabsichtigter Beruf wohl Stecher oder Baumeister. Quistorp hatte eine gute graphische Sammlung und beschäftigte sich selber mit Radierung. Friedrich seinerseits war in Kopenhagen (s. Niels Lauritz Høyens Levned, Kopenhagen 1872, I; s. BS/J S. 158) und in den ersten Dresdner Jahren als Radierer tätig und widmete 1799 Quistorp eine Vignette in eben dieser Technik (BS 27). Später gab er Christian Ratschläge auf diesem Gebiet (Vgl. "Borge Dir von Herrn Quistorp einige Grabstichel und laß Dir gleich zeigen, wie man sie halten muß und wie man sie schleifen muß." Brief an Christian vom 2. 4. 1816; Hinz, 1974, S. 28). Das architektonische Zeichnen war andererseits Quistorps spezialisierter Bereich. Friedrich zeichnete nicht wenige architektonische Entwürfe. Die wichtigsten darunter sind die für eine neue Innenausstattung der Marienkirche in Stralsund von 1817/18. Zwar waren es seine Freunde, die im Auftrag des Rates der Stadt Stralsund neben dem professionellen Architekten Schinkel Friedrich zum Entwerfer empfahlen (Quistorp, Schildener und Finelius; s. Lankheit, 1969, S. 152 und 171), wenn dieser aber ein blutiger Laie auf diesem Gebiet gewesen wäre, hätten sie einem Landschaftsmaler eine solch große Arbeit wohl nicht überlassen, auch wenn er der Stolz der Heimat war und in seinen Bildern gotische Kirchen darstellte, und Friedrich selber hätte den Vorschlag auch nicht leicht annehmen können. Wahrscheinlich lernte er schon bei Quistorp etwas vom architektonischen Zeichnen. Zu Friedrichs Jugend s. Andreas Aubert, David Kaspar Friedrich (Maschinenschrift), Oslo, Universitätsbibliothek Ms. fol. 2o88 2u; Kurt Wilhelm-Kästner u.a., C. D. Friedrich und seine Heimat, Berlin 1940, S. 26 ff.; Schroeder, 1974; Rudolf Zeitler, "Ein Versuch über C. D. Friedrichs Werdegang", Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Sonderband: C. D. Friedrich 1974, S. 48 ff.

- (130) BS/J S. 14 und 46, Anm. 24. S. auch Ausstellungskatalog.: Zeichnungen und Aquarelle deutscher Meister 1750 bis 1900 aus den Sammlungen der Stiftung Pommern, Kiel (bearbeitet von Börsch-Supan), Berlin/Bonn/Kiel 1978/79, S. 55 f., Nr. 51
- (131) Zeitler, 1974
- (132) Meyer, 1970/71, S. 135. Zu Friedrichs Beziehung auf den Pietismus s. Dürschner, 1978, S. 41 und 45, Anm. 27; Eva Reitharová, "Bohemian Landscapes in the Works of C. D. Friedrich", Konsthistorisk Tidskrift 1978, S. 39 f; Rautmann, 1979, S. 22, und Eimer, 1982, S. 82 ff. Zur Bedeutung des Pietismus in der deutschen Romantik v. a. in ihrem "Eigentümlichkeits"-Begriff s. Paul Kluckhahn, Persönlichkeit und Gemeinschaft. Studien zur Staatsauffassung der deutschen Romantik, Halle/Saale 1925, S. 4 ff.
- (133) Zitat aus der Bibel (BS 70), sachliche Bemerkungen in den Naturstudien und Inschriften, welche keinen Satz bilden wie bei "Huttens Grab" (BS 316) und einigen Denkmalentwürfen, ausgeschlossen. Zur Randbemerkung s. Rautmann, 1979, S. 50 f.

- (134) Zu dieser Inschrift s. Eimer, 1982, S. 169 ff.
- (135) BS 229 (verschollen); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 3669/15, Abb. bei Lankheit, 1969, S. 168; Oslo, Kupferstichkabinett der Nationalgalerie, Inv. Nr. B 16067. Abb. bei Marianne Bernhardt (Hrsg.), C. D. Friedrich. Das gesamte graphische Werk, München 1974, S. 623. Von Sumowski, 1970, S. 95, Anm. 297, und Eimer, 1982, S. 75 und S. 80, Anm. 38, wurden BS 229 und das Osloer Blatt später datiert als die Entwürfe für die Marienkirche.
- (136) Rautmann, 1979, S. 124 f.
- (137) "Herr Friedrich, den ich neulich scherzweise, aber nicht mit Unrecht den Jean Paul unter den Farbenkünstlern nennen hörte, weil er wie dieser Schriftsteller die abstraktesten Ideen auffaßt und sie mit einer Energie und Wahrheit wiedergibt, die beide den Geist und das Herz unwiderstehlich ergreift ..." (Anonym, "Gemälde-Ausstellung in Dresden", Journal des Luxus und der Moden 1807, S. 248; Zitat nach BS/J S. 67); "... er (= Friedrich) ... baute sich Jean-Paulsch in eine selbstgeschaffene Welt ein, in welcher er sich Herr und Meister fühlte und aus welcher heraus er auch viel Prophetisches über die traurige Zukunft unsrer Zeitrichtung für Kunst und Weltleben voraussagte." (Aus dem Tagebuch von Heinrich Crola; Zitat nach BS/J S. 212)

II

- (1) Vgl. BS/J S. 24. Daß Friedrich seine Karriere mit dem 'niedrigen' Bereich der Kunst begann, spielte in der Einführung neuer Motive und Raumgestaltungen in seine Landschaftsmalerei wohl eine Rolle. Eine systematische Untersuchung der graphischen Werke des 18. und des frühen 19. Jhs., vor allem der Buchillustrationen und der Prospekte, mit denen Friedrich sich in den ersten Jahren beschäftigte, wird zeigen, wieweit er die Überlieferung auf dem Gebiet der 'Klein-künste' in seiner Malerei ausschöpfte. S. Ausstellungskatalog Hamburg, 1974, S. 30 ff. und Timothy F. Mitchell, "From Vedute to Vision: The Importance of Popular Imagery in Friedrich's Development of Romantic Landscape Painting", Art Bullerin, 1982, pp. 414 ff. Vgl. BS/J S. 24. Eimer, 1982, S. 120, deutet den politoschen Anlaß für Wechsel der Technik an.
- (2) S. Hoch, 1981, S. 325.
- (3) Rühle von Lilienstern, "Reise mit der Armee im Jahre 1809", Rudolfsstadt 1810. Zitat nach Hinz, 1974, S. 179
- (4) Ebd. S. 179
- (5) Reitharovà/Sumowski, 1977, S. 44; Eva Reitharovà, "Bohemian Landscapes in the Works of C. D. Friedrich", Konsthistrisk Tidskrift, 1978, S. 42 f.
- (6) Reitharovà/Sumowski, 1977, S. 44
- (7) Hoch, 1981, S. 325. Eimer, 1982, S. 106 ff., betont erneut den mit dem Pietismus verschmolzenen Patriotismus in Schwedisch-Pommern, dessen Mittelpunkt Gustav IV. Adolf war.
- (8) Im Tetschener Archiv fehlt die Korrespondenz von 1802 - 1834. S. Reitharovà/Sumowski, 1977, S. 45.

- (9) S. ebd., S. 45
- (10) Börsch-Supan vermutet den Einfluß Kosegartens. S. BS/J S. 25
- (11) Nach Rühle von Lilienstern. S. Hinz, 1974, S. 179
- (12) Briefe der Gräfin Brühl-Schaffgotsche an ihre Tochter Gräfin Theresia Thun-Brühl vom 22. 1. (abgedruckt bei Reitharová/Sumowski, 1977, S. 45 f.) und vom 5. 3.1809 (abgedruckt bei Reitharová 1978, S. 52, Anm. 30)
- (13) Nach Hochs Hinweis gab es im Schloß Tetschen doch eine Schloßkapelle (Hoch, 1981, S. 326, Anm. 1). Friedrichs Altarbild wurde aber nicht dort, sondern in einem Schlafzimmer aufgestellt.
- (14) Catharina Dorotheas Brief an Caspar David Friedrich vom 22.10.1808. Wiegand, 1924, Nr. 1
- (15) Brief an Christian vom 24./25.11.1808. Hinz, 1974, S. 22
- (16) Zu den Ausstellungen und ihrer Bedeutung vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jhs. s. Elisabeth Gilmore Holt (ed.), The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics, New York 1979
- (17) Nach Rühle von Lilienstern. Hinz, 1974, S. 179
- (18) Ebd., S. 179 f.
- (19) Ebd., S. 180
- (20) Kügelgen, 1900, S. 146
- (21) F. W. B. von Ramdohr, "Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt", Zeitung für die elegante Welt, Nrn. 12 - 15, 17., und 19. - 21. 1.1809. Zitat nach Hinz, 1974, S. 134
- (22) Ebd. S. 134
- (23) Ferdinand Hartmann, "Über Kunstaussstellungen und Kunstkritik", Phöbus, 1808, 11./12. Stück (2.1809); Gerhard von Kügelgen, "Bemerkungen eines Künstlers über die Kritik des Kammerherrn von Ramdohr, ein von Herrn Friedrich ausgestelltes Bild betreffend", Zeitung für die elegante Welt, Nr. 49, 10. 3.1809; Lilienstern, 1810; Ramdohr, "Über kritischen Despotismus und künstlerische Originalität, als Beantwortung der Bemerkungen des Herrn von Kügelgen über eine von mir herrührende Kritik eines Gemäldes des Herrn Friedrich", Zeitung für die elegante Welt, Nr. 56 und 57, 20. und 21. 3.1809 (alle diese abgedruckt bei Hinz, 1974, S. 154 - 188); Christian August Semler, "Über einige Landschaften des Malers Friedrich in Dresden", Journal des Luxus und der Moden, 1809; ders., "Beilage zu einem Brief über Friedrichs Landschaften", Zeitung für die elegante Welt, 1809 (die letzten beiden abgedruckt bei BS/J S. 72 und 74)

- (24) 1787 bezeichnete Goethe Ramdohrs ästhetische Veröffentlichung "Ueber Malerei und Bildhauerarbeit, in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst" als "monströses Mit-tel-ding zwischen Kompilation und eigen gedachtem Werk" (Goethes Werke, Hamburger Ausgabe (hrsg. v. Erich Trunz), Bd. XI, "Italienische Reise", München 1974, S. 420). 1794 schrieb er Schiller: "Haben Sie wohl Charis von Ramdohr gesehen? Ich habe mit allen natürlichen und künstlichen Organen meines Individuums das Buch anzufassen gesucht, aber noch keine Seite darin gefunden von der ich mit den Inhalt zueignen könnte" (Brief vom 4. 9.1794. Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe, Bd. II, Hamburg 1964, S. 185). Schillers Antwort darauf war geduldiger: "Was er (= Ramdohr) im Allgemeinen über die Empfindungen, den Geschmack und die Schönheit sagt, ist freilich höchst unbefriedigend, und, um nicht etwas Schlimmeres zu sagen, eine wah-re Reichsfreiherrliche Philosophie; aber den empirischen Teil seines Buchs, wo er von dem Charakteristischen der ver-schiedenen Künste redet und einer jeden ihre Sphaere und ihre Grenzen bestimmt, habe ich sehr brauchbar gefunden. Man sieht, daß er hier in seiner Sphäre ist, und durch ei-nen langen Aufenthalt (sic) unter Kunstwerken sich eine, gewiß nicht gemeine, Festigkeit des Geschmacks erworben hat" (Brief vom 7. 9.1794; Schillers Werke, Nationalaus-gabe, Bd. 27, Weimar 1958, S. 39). Zu Ramdohrs Veröffentli-chungen, seiner Persönlichkeit, der Schätzung seiner Kunsttheorie bei den Zeitgenossen und in heutiger Per-spektive s. Günter Schulz, "Friedrich Wilhelm B. von Ram-dohr, der 'unzeitgemäße' Kunsttheoretiker der Goethezeit", Goethe 20, 1958, S. 140 - 154.
- (25) S. Hermann Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 251 ff.
- (26) Hinz, 1974, S. 134
- (27) Ebd., S. 136
- (28) Ebd., S. 141
- (29) Der Tetschener Altar war für eine private Kapelle bestimmt, Ramdohr behandelt ihn aber wie ein Altarstück für eine öf-fentliche Kirche.
- (30) Hinz, 1974, S. 149 f.
- (31) Ebd., S. 149
- (32) Brief an August Mahlmann vom 21. 2.1809. Zitat nach BS/J S. 202
- (33) Nur die Beschreibung und die Bedeutung des Bildes wurden im "Journal des Luxus und der Moden", 1809, S. 239, veröf-fentlicht.
- (34) Schulzes Brief an Amalie von Voigt vom 23. 2.1809, als Aus-sage der Prinzessin von Weimar. Zitat nach Hoch, 1981, S. 322
- (35) Hinz, 1974, S. 134
- (36) Originalbrief, Freies Deutsches Hochschrift Frankfurter Goethemuseum Hs-13912, S. 2
- (37) Ebd., S. 3
- (38) Ebd., S. 3

- (39) Ebd., S. 3
- (40) Ebd., S. 3 f.
- (41) Hinz, 1974, S. 135
- (42) Originalbrief S. 3
- (43) Ebd., S. 4
- (44) Ebd., S. 11 f.
 1808 erschien in der Zeitschrift "Phöbus" ein kurzer Aufsatz "Etwas über Landschaftsmalerei", in dem Adam Müller im Gegensatz zu Ramdohr die Beziehung der Landschaftsmalerei auf die Religion oder Allegorie bejaht. Die Landschaftsmalerei sei "überhaupt mehr allegorischer als plastischer Natur", weil sie die Elemente (Luft, Erde und Wasser) in einer sanften Vermählung zeige und daher eine kleine Allegorie des großen göttlichen Gedankens, der Harmonie der Welt, sei. Das "innerste Wesen der Landschaftsmalerei" sei also eigentlich "etwas Religiöses" (Kritische/ästhetische und philosophische Schriften (hrsg. von Walter Schröder und Werner Siebert), Neuwied und Berlin 1967, Bd. 2, S. 188 ff.). Dieses abstrakte Argument (Müller beschäftigte sich damals mit der Frage der Versöhnung des Gegensatzes) weist aber auf die latente Religiosität bzw. Allegorie der Landschaftsmalerei allgemein hin und ergreift nicht ausdrücklich für die religiös-allegorische Landschaft in der Art Friedrichs Partei, die Ramdohr hauptsächlich in bildnerischer und ästhetischer Hinsicht kritisierte. Matthias Eberle betont die Verwandtschaft von Müllers Aufsatz mit Friedrichs Werk (Individuum und Landschaft, Gießen 1979, S. 230 f. und 244 f.). Noch vor Müller schreibt Schiller 1794 in "Über Matthisons Gedichte", daß man die Landschaft durch eine "symbolische Operation" zu einem Ausdruck von Ideen, zu einer "lebendigen Geistersprache" machen kann, deren ästhetischen Sinn das äußere, deren moralischen das innere Auge liest. (Werke, Bd. 22, Weimar 1958, S. 271 ff.; vgl. v. Simson, 1942, p. 339).
- (45) Märker, 1974, S. 138
- (46) Originalbrief S. 11
- (47) Ebd., S. 2 f., 4, 4 f., 6 f. und 8
- (48) Ebd., S. 2
 So unglücklich es auch formuliert ist, beruht dieses 'Argument' vermutlich auf Schleiermachers Rede über das "Individuum der Religion": Wenn "irgendeine einzelne Anschauung des Universums ... zum Zentralpunkt der ganzen Religion gemacht ... wird", erscheinen "alle einzelnen Elemente ... nun von einer gleichnamigen Seite, von der, welche jenem Mittelpunkt zugekehrt ist, und alle Gefühle erhalten eben dadurch einen gemeinschaftlichen Ton ... Nur in der Totalität aller nach dieser Konstruktion möglichen Formen kann die ganze Religion wirklich gegeben werden ... Jede solche Gestaltung der Religion, wo in Beziehung auf eine Zentralanschauung Alles gesehen und gefühlt wird, wo und wie sie

sich auch bilde, und welches immer diese vorgezogene Anschauung sei, ist eine eigene positive Religion." (Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Berlin 1799, S. 259. Orthographie und Interpunktion modernisiert.)

- (49) Hervorhebung vom Verfasser
- (50) Dies scheint in Friedrichs Kreis *opinio communis* gewesen zu sein. Vgl. Hartmann: "Was nicht aus dem Herzen kommt, kann nicht zum Herzen dringen" (Hinz, 1974, S. 164); Kügelgen: "Da es ihm von Herzen geht, so spricht er auch zum Herzen" (ebd., S. 170). Dagegen Ramdohr: "Der Satz, was das Herz gibt, spricht zum Herzen, ist viel zu allgemein, als daß er der regellosen Originalität zur Schutzwehr dienen könnte" (ebd., S. 175). Vgl. weiter Schiller: "Die Poesie ... soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floß" ("Über das Pathetische"), und Solger: "Das beste Philosophieren ... kommt aus dem Herzen und geht zu Herzen" ("Erwin").
- (51) Vgl. Dahls Tagebuch vom 25.12.1818: "...er (=Friedrich) hat ungefähr die selben Ansichten über Kunst wie ich, nämlich das erste bei einem Kunstwerk ist, auf jeden Menschen zu wirken, ohne daß er Kenner ist, das Mechanische und Studierte nur mehr für die Künstler oder diejenigen, die sich genauer darauf verstehen." Andreas Aubert, Professor Dahl, Christiana 1893. Zitat nach BS/J S. 166
- (52) Originalbrief S. 9
- (53) Ebd., S. 8
- (54) Friedrichs letztes Argument, daß ein Bild als Ganzes auf das Gemüt des Betrachters wirken und ihn in eine schöne Stimmung versetzen solle, entspricht auf dem ersten Blick der Landschaftslehre des "klassizistischen" Kunsttheoretikers Carl Ludwig Fernow. Dieser schreibt: Die Formen der einzelnen Gegenstände in der "idealischen" Landschaft (= Gegenbegriff der der Wirklichkeit getreuen Prospektmalerei) seien von der Idee des Ganzen bestimmt und haben nur in Beziehung darauf ihre Bedeutung; das Bild habe allein durch seinen "Totaleindruck" auf das Gemüt des Betrachters zu wirken und dieses in "eine reine ästhetische Stimmung zu versetzen" ("Über die Landschaftsmalerei", Römische Studien, Bd. 2, Zürich 1806, S. 13 f. und 21 f.). Bei Fernow aber bleibt die Stimmung nur innerhalb des ästhetischen Bereichs ohne bestimmten Inhalt. Gerade deswegen läßt sich die Landschaftsmalerei mit der Musik vergleichen (S. 22). Ihre Funktion ist das Gemüt des Betrachters zu besänftigen, zu entspannen, seine zerstreuten Kräfte sich wieder sammeln zu lassen, zu erquicken. Der Landschaftsmaler soll also seine Staffagen (und daher auch das Gemüt des Betrachters) in keine unbetretene Wildnis eintreten lassen. Sie verlassen die Gesellschaft nur vorübergehend, um die schöne Natur ungestört zu genießen und erquickt wieder in tätiges Leben zurückzukehren (S. 19 und 32 ff.). Fernow vertritt hier also die ästhetisierte Landschaftsvorstellung des modernen Stadtbewohners (zur Ästhetisierung der Landschaft in der modernen Gesellschaft s. Joachim Ritter, "Landschaft", Subjektivität, Frankfurt/Main 1974, S. 141 - 163, 172 - 190), das sich von der symbolisch bestimmten Stimmung bei Friedrich abhebt.

- (55) Märker, 1974, S. 135; Donat de Chapeaurouge, "Bemerkungen zu C. D. Friedrichs Tetschener Altar", Pantheon, 1981, S. 51. Auch Eimer, 1982, S. 134 ff., nimmt die Deutungsänderung vom Morgen- zum Abendbild an. Die Vermutung beruht aber, wie Hoch bereits erkannt hat (1981, S. 324), auf ungenügenden Quellenkenntnissen.
- (56) BS/J S. 281
- (57) G. H. von Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1808, S. 305 f. Hervorhebungen vom Verfasser. In der Abendszene im Hamburger Sepiazyklus (BS 338 - 340, 431 - 434) ist der Kontrast zwischen dem Jenseits und Diesseits nicht mehr auffällig, die Kernmotive bleiben jedoch dieselben. Als Staffage zeigt sie ein Ehe- oder Liebespaar auf dem Scheideweg - der Mann will die vita activa (den Kampf für das Vaterland), die Frau die vita contemplativa (religiöse Meditation) -, das an den Abschied Hyperions von Diotima mahnt. Den Vordergrund auf der Seite der Frau bilden die massiven Felsklippen mit einem Tannenwald, auf denen ein schmaler Pfad zum Gipfelkreuz führt. Vgl. andere Bilder mit dem Thema "Kreuz auf dem Felsen" (BS 201, 229, 230, 308 und 450)
- (58) Genesis, 4, 6; Exodus, 24, 15 - 18 und 31, 18; Exodus, 3, 5 (nicht zu Abraham, sondern zu Moses; vgl. Josua, 5, 15, zu Josua)
- (59) Schleiermacher, 1799, S. 286 - 290. Hervorhebung vom Verfasser. Vgl. ein Deutungsvorschlag des Tetschener Altars durch Ch. A. Semler: "... in der sinkenden Sonne ein Symbol der patriarchalischen Religion des Jugendalters der Menschheit erkannt werden könne, wo Gott den Menschen unverhüllter sich zeigte, als uns, die wir das Bild des Vaters nur im Bild des Sohnes sehen ..." (S. Anm. 23 dieses Kapitels. Zitat nach BS/J S. 72). Vgl. auch Friedrichs verschollenes Bilderpaar vom "Jüdischen" und "Christlichen Grab" (BS 371 und 372).
- (60) Ebd., S. 291
- (61) Ebd., S. 301
- (62) Ebd., S. 302
- (63) Ebd., S. 306
- (64) S. auch S. 192. Vgl. den Begriff des Königs bei den Romantikern als "Mittler zwischen dem Volke und Gott" (Kluckhohn, 1961, S. 91 ff.).
- (65) Runge, 1840, S. 17. S. auch Jörg Traegers Vergleich des Rungschen "Abends" mit dem Tetschener Altar ("Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich", Runge. Fragen und Antworten, München 1979, S. 100.
- (66) Zum "Frühling" s. Sumowski, 1970, S. 142 f.; BS/J S. 22
- (67) Originalbrief S. 9. Hervorhebung vom Verfasser. In Wirklichkeit verliebte sich Friedrich Ramdohr nie. Noch 1816 schreibt er Lund nach Rom: "... grüßen Sie, so mit Ihnen gleich Schätze der Natur und Kunst genießen, die Gebrüder Veit, Mardorf aus Dessau, Senf u.a.m., nur den Kammerherren v. Ramdohr nicht" (Hinz, 1974, S. 32). Dieser war 1815 als preussischer Resident in Rom, seit 1816 als Gesandter in Neapel.
- (68) Werner Hofmann, "Bemerkungen zum Tetschener Altar von C. D. Friedrich", Christliche Kunstblätter, 1962, S. 51

- (69) Eberlein, 1924, S. 63
- (70) Hinz, 1974, S. 150
- (71) Runge, 1840, S. 21
Dies Geschah, als im Bereich der Philosophie durch Schelling ebenfalls die "letztliche Unangemessenheit jedes Gottesbildes, am Maße des wirklichen Gottes gemessen, erkannt wurde. Die Undarstellbarkeit Gottes gründet mithin in einem neuen Bewußtseinsverhältnis" (Lorenz Dittmann, "Schellings Philosophie der bildenden Kunst", Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 1, Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jh., Berlin 1963, S. 82).
- (72) Zu den zwei gegenläufigen Strömungen der Säkularisierung und Sakralisierung (Umwandlung der traditionellen christlichen Bildtopoi in Darstellungsmittel der weltlichen Sujets, vor allem der "Helden" der modernen Gesellschaft, und Vergegenständlichung der religiösen Idee mit irdischen Motiven) als allgemein erkennbare Tendenz der Kunst seit Ende des 18. Jhs. s. Białostocki, "Romantische Ikonographie", Stil und Ikonographie, Köln 1981², S. 222 ff.; Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko, London 1975, pp. 14 ff.; Liebenwein-Krämer, 1977.
- (73) Im Konzept fehlen das 8. und das 9. Gebot (ein Teil des 8. steht als Randbemerkung). Statt dessen enthält es eine Vorrede (abgedruckt bei Eberlein) und ein durchgestrichenes Nachwort. Ausdrücke in der Reinschrift leicht geändert (im 1. Gebot: "als der innere Anspruch, seines Gewissens" → "als die Stimme seines Inneren"; im 8. Gebot: "als unbedingtes Gesetz den andern aufdringen" → "als ein trüglisches Gesetz aufbürden" usw.). Drei von vier Randbemerkungen sind in der Reinschrift in den Text eingesetzt. Die vierte ist eine reine Notiz, die keinen Satz bildet: "Menschen Gestalt auf Landschaft. Gestimmte Hand."
- (74) S. Anm. 5 zum ersten Kapitel. Als Friedrichs "Aphorismen" unter Dahls Papieren.
- (75) S. Anm. 5 zum ersten Kapitel. Möglicherweise vermischte Eberlein die Abschrift nach dem Original mit der nach Aubert, die er zum Vergleich heranzög. Hinz, 1974, S. 83 f., übernimmt Eberlein.
- (76) Mscr. Dresd. App. 278 Nr. 66e - 66g. Hoch, 1981, S. 230
- (77) Unabgekürzte Texte von 1 - 3, 5, 6 und 8 - 10 s. Hinz, 1974, S. 83 f. Auf kleine orthographische Unterschiede vom Originaltext nicht hingewiesen.
- (78) Im "Vergraben des Pfundes" spiegelt sich das Gleichnis von den Talenten im Evangelium nach Matthäus, 25, 14 - 30, wider. Talent war ursprünglich eine altgriechische Geldeinheit, aber "gerade auf Grund dieses Gleichnisses gewann das Wort in unseren Sprachen die Bedeutung 'Anlage, Fähigkeit'. Diese stellt in gleicher Weise eine Gabe wie eine Aufgabe dar ... die Befähigung stellt selbst das Maß der anvertrauten Talente dar, und demgemäß bestimmt sich die einem jeden gestellte Aufgabe im Dienste Gottes, die er in

seinem Leben zu erfüllen hat ... Das Vergraben des Geldes ... ist bildhafter Ausdruck für seine (= des Knechtes) Trägheit" (Karl Staab (Hrsg.), Die heilige Schrift in deutscher Übersetzung, Das neue Testament, 1. Lfg., Das Evangelium nach Matthäus, Würzburg 1951, S. 136, Anm. zum 14. und 18. Vers). Vgl. Asmus Jacob Carstens' Brief an den Minister Heinitz (s. Anm. 81)

- (79) Z.B. Exodus, 34, 15 - 16, Jeremias, 3, 6 - 9
- (80) Dieser Satz nimmt wahrscheinlich Schleiermacher zum Vorbild: "der Mensch ist endlich und die Religion ist unendlich" (Schleiermacher, 1799, S. 240). Vgl. auch Goethes bekannten Vers: "Die Kunst ist lang! Und kurz ist unser Leben" (Faust I, 558 - 559), die Fr. Olivier zu seinem Motto machte.
- (81) Brief an Heinitz vom 20. 2. 1796. Carl Ludwig Fernow (hrsg. u. ergänzt von Herman Riegel), Carstens, Leben und Werke, Hannover 1867, S. 141
- (82) Richard Benz, Nachwort zu Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Stuttgart 1975, S. 127
- (83) Der hier zu erwähnende Aufsatz ist nicht von Tieck. Wackenroder lobt in dem Büchlein zwar Raffael, Dürer und andere alte Meister, es war aber nicht er, sondern Friedrich Schlegel, der die Nachahmung der altitalienischen und -deutschen Kunst empfahl. Außerhalb der Kunstlehre ist Schleiermachers Einfluß wichtig; er wird uns im nächsten Kapitel beschäftigen.
- (84) Wackenroder, Werke und Briefe, Heidelberg 1967, S. 51
- (85) Ebd., S. 53. Zum Individuumsbegriff bei Wackenroder s. Rose Kahnt, Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder, Marburg 1969, S. 87: "... Wackenroder (sieht) den Menschen allgemein als Individuum ... individuelle Verschiedenheit (ist) für ihn ein Spezifikum des Menschlichen ... Und so sieht er einen Menschen als umso größer an, je stärker seine individuellen Wesenszüge, wodurch er sich von anderen unterscheidet, ... ausgeprägt sind: der Grad der Ausprägung der Individualität ist ihm geradezu das Maßstab für die Größe eines Menschen."
- (86) Wackenroder, 1969, S. 52. Dies beruht auf der neoplatonistischen Lehre, daß aller Kunstgeist vom Einen ausgeht und zu Ihm zurückgeht. S. ebd., S. 55 f.
- (87) Ebd., S. 52
- (88) Ebd., S. 54 f.
- (89) Ebd., S. 55
- (90) Ebd., S. 79. "Göttlich" bedeutet bei Wackenroder "schöpferisch". S. Kahnt, 1969, S. 88 f.
- (91) S. Kahnt, 1969, S. 92

- (92) Zur historischen Bedeutung Wackenroders s. Lionello Venturi, Storia della critica d'arte, Roma-Firenze-Milano 1945², jap. Übers., Tokio 1971, p. 173
- (93) Originalbrief S. 9 f.
- (94) Dahl besaß das Originalmanuskript des "Zurufs", das sich jetzt im Kupferstichkabinett der Osloer Nationalgalerie befindet.
- (95) Hinz, 1974, S. 87
- (96) Ebd., S. 92
- (97) Ebd., S. 92
- (98) Ebd., S. 96
- (99) BS/J S. 41
- (100) Nach Neidhardt, 1976, S. 109, beträgt die Gesamtzahl rund 25.
- (101) Auf Friedrichs Anregung hin machte z.B. Carus Goethe mit seinen Bildern bekannt (Carus, 1966, I, S. 168), und Heinrich Crola verkaufte ein Gemälde durch Friedrichs Vermittlung (Friedrichs Brief an Crola vom 2. 6.1829, abgedruckt bei BS/J S. 206). Über Friedrich als Lehrer s. Sigismund, 1943, S. 30 f. und 36 und Neidhardt, 1976, S. 108 ff.
- (102) Andreas Aubert, "August Heinrich", Kunst und Künstler IV, 1908, S. 320 und Heinrich Schwarz, "August Heinrich und die geistigen Voraussetzungen seiner Malerei", Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1960, S. 8, Anm. 3; Gode Krämer, Der Maler und Zeichner August Heinrich, Diss., Hamburg 1968 (gedruckt Karlsruhe 1979), S. 19 f.
- (103) Heinrich Schwarz, Salzburg und Salzammergut, Wien 1926, S. 19; vgl. Krämer, 1979, S. 52 (Heinrichs Stilwandel i. J. 1817 unter dem Einfluß Oliviers und Schnorrs).
- (104) Zitat nach Aubert, 1908, S. 322
- (105) Eduard Schnorrs Brief an seinen Bruder Julius vom 7. 5.1818. Zitat nach Aubert, 1908, S. 325
- (106) Richter, 1980, S. 64. Krämer, 1979, S. 2, schreibt die Passage Heinrich Richter zu.
- (107) Zitat nach Aubert, 1908, S. 325
- (108) Schwarz, 1926, S. 19
- (109) S. Friedrichs Brief an Köthe vom 18. 8.1810 (Dürschner, 1978, S. 11; s. S. 30) und Heinrichs Tagebuch vom 12. 8.1821; "Man muss recht Acht haben, dass man mit den Vorgründen der Bilder nicht in eine gewisse Art verfällt, sondern das Schliessen der Bilder auch recht in der Natur studiert, die darin so mannigfaltig sich zeigt. Man kommt leicht in eine Manier, und glaubt, es sei kein Bild, wenn es nicht so und so schließt, das Auge verwöhnt sich sehr leicht, und glaubt gut zu sehen, wo es bloss aus Gewohnheit sieht." (Zitat nach Aubert, 1908, S. 381 f.; vgl. Krämer, 1979, S. 88)
- (110) L. Förster (Hrsg.), Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters, Dresden 1846, S. 157

- (111) Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 75, Bl. 93
- (112) Schorns Kunst-Blatt, 27.11.1820, Nr. 95, S. 386
- (113) Ö/L, 52 x 41 cm. Farbtafel bei Neidhardt, 1976, Taf. 82. Schwarz, 1960, S. 7, und Krämer, 1979, S. 26, beziehen das Gemälde bereits auf Friedrichs Gutachten.
- (114) Richters spätere Kritik an Heinrich. Richter, 1980, S. 64
- (115) Ö/L, 31 x 25 cm. 1831. Sammlung Georg Schäfer, Obbach bei Schweinfurt. Farbtafel im Ausstellungskatalog: Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt, Schloß Laxenburg, 1968, 236
- (116) Schwarz, 1970, S. 6
- (117) Heinrich selber konzentrierte sich auf das Optische in der Natur und dessen Übertragung ins Bild. S. sein Tagebuch (Aubert, 1908, S. 381 ff. und Krämer, 1979, S. 88 ff.)
- (118) BS/J S. 36. Trotz Friedrichs freundschaftlicher Empfehlung konnte Heinrich keine Gratifikation erwerben. (In den Akten fehlt das vollständige Verzeichnis der gratifizierten Schüler. Einem Schüler von Seyffert wurden 80 Taler, einem von Arnold 18 Taler erteilt. Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 75, Bl. 95 f.) Der Generaldirektor Graf Vitzthum von Eckstädt versuchte im Dezember des Jahres erneut, aus einer anderen Einnahmequelle, nämlich aus den Eintrittsgeldern der Ausstellung, die hauptsächlich für die Unterstützung armer Künstler bestimmt waren, Heinrich 50 Taler zukommen zu lassen: "Die guten Hofnungen (sic) die ich gleich im ersten Jahre von ihm (= Heinrich) hegte, sind nicht geschwunden, sondern seine Talente fangen sich vielmehr immer reicher an zu entwickeln, und die große Landschaft nach der Natur in Oel gemalt, welche er Inv. Nr. 332 auf der diesjährigen Ausstellung dargebracht hat, so wie das Zeugnis, das ihm sein Lehrer, der Landschafter Friedrich, Mitglied der KstAk. giebt, ohnexalterisiren ihn als einen Maler dieses Faches, welcher Sinn und Liebe für seine Kunst mit Wahrheit und Reitz verbindet." Er lenkte die Aufmerksamkeit des Königs darauf, daß ein im Oktober des Jahres beantragtes Reise-stipendium für Heinrich (nach Italien) ausgesetzt war, und schließt sein Gesuch mit dem Satz: "Um so mehr dürfte er sich auch diesmal, wie in den vorigen Jahren, zu einer Unterstützung ... qualifiziren" (Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 75, Bl. 151). Diese Eingabe wurde ebenfalls zurückgewiesen, weil Heinrich "bereits 2 Jahre hinter einander Unterstützungen empfangen" (ebd. Bl. 157b) hatte.
- (119) Das dargestellte Motiv betreffend teilt Djukowski in einem Brief an die Großfürstin Alexandra Feodorowna vom 23. 6.1821 eine Aussage Friedrichs mit, daß dieser einmal "eine ganze Woche im Uttewalder Grund zwischen Felsen und Tannen" gewohnt habe, um einsam mit der Natur ein Gespräch zu führen (Zitat nach Hinz, 1974, S. 227; Friedrich zeichnete am 28. 8.1800 das "Felsentor im Uttewalder Grund": Hinz 231).

Sein Lob über die "Wahrheit" von Heinrichs Bild kommt also nicht von ungefähr; es findet in seinem eigenen Erlebnis Bestätigung. Die Annäherung Friedrichs an den Naturalismus dürfte man nicht allein dem Verkehr mit Dahl seit 1818, sondern auch dem mit dem feinfühlenden Jüngling, der in seiner unorthodoxen Hingabe an das Erscheinen eben Dahl übertraf, zuschreiben. Friedrichs "Watzmann", der auf einer äußerst feinen Aquarellzeichnung aus Heinrichs Nachlaß beruht (Mary Bang, "Two Alpine Landscapes by C. D. Friedrich", Burlington Magazine, 1965, p. 572), könnte man dabei als Vereinigung des Heinrichschen Naturwunders mit Friedrichs Symbolisierung ansehen.

- (120) Brief an Körte vom 14. 2. 1826. Hinz, 1974, S. 57. Peter Märker weist als erster auf die Erwähnung Wildenheims in der Autobiographie Friedrich Wasmanns und auf Wildenheims Artikel in "Isis" von 1820 im Zusammenhang der "demagogischen" Personen um Friedrich hin (Märker, 1974, S. 27 f.). Ob Friedrich mit diesem jungen Mann in "altdeutschem" Rock und Frisur in politischem Sinne sympathisierte, bleibt offen. Dieser scheint nach Wasmanns Schilderung eher ein planloser Bohemien gewesen zu sein denn ein aktiver Engagierter.
- (121) Friedrich Wasmann, Ein deutsches Künstlerleben, Leipzig 1915, S. 25 f. Eine Porträtzeichnung Wildenheims von Wasmann befindet sich im Hamburger Kunsthalle (bez. und dat.: "Karl Friedrich Wildenhain Dresden am 18ten Mai 1828; Bleistift, 22,9 x 20,7 cm, Inv. Nr. 35152; abgebildet bei Marianne Bernhardt (Hrsg.), Deutsche Romantik Handzeichnungen Bd. 2, München 1974, S. 1913).
- (122) Gottlieb Helldunkel (Karl Wildenhain), "Ein Bild von diesjähriger Dresdner Ausstellung. August 1819", Isis 1820. Abgedruckt bei BS/J S. 90 f.
- (123) Wasmann, 1915, S. 26

III

- (1) Hoch, 1981, S. 229 f.
- (2) Ebd., S. 230
- (3) Ebd., S. 230, Anm. 13
- (4) Ebd., S. 230, Anm. 12
- (5) Nach Ludwig Richter regte der Maler Peschel anlässlich des Dresdner Dürer-Festes im Jahre 1828 Quandt an, "ob nicht bei dieser günstigen Gelegenheit die Begründung eines Kunstvereins in Vorschlag gebracht werden könne, was Quandt mit Lebendigkeit aufgriff" (Richter, 1980, S. 382). Den Plan der Gründung eines Kunstvereins hatten bereits davor einige Kunstliebende gehabt. Karl Förster schreibt am 8. 4. 1828 in seinem Tagebuch: "... gestern (hat) ... da-

durch einem nachhaltige Erinnerung gegeben, daß zur Förderung der Kunst und zur Ermunterung ihrer Jünger, ein Verein sich bildete, dem des Berliner Kunstvereins ähnlich. So wird der Plan, den ich vor einem Jahr mit Winkler, Vogel und Hase entworfen (habe), nun vervollständig in's Leben treten; wir unterzeichneten damals Jeder (sic) einen jährlichen Beitrag von zwei Ducaten (,) und die Anfrage an Theilnahme zu diesem Verein fand Anklang, was aber auf diesem Wege nur langsam Wurzel schlagen konnte, erwuchs durch das schöne Fest gleich zum kräftigen Stamm ..." (Förster, 1846, S. 335 f.).

- (6) S. z.B. "Innenansicht der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden im Jahre 1830 (Italienische Galerie)", Aquatinta. S. Abb. 6
- (6a) Diese Notiz steht nämlich unter den rein aphoristischen Fragmenten (s. Tabelle 2, Gruppe 9 und S. 78), die sich auf keine konkreten Kunstwerke beziehen, die daher auch ohne Kenntnisse der Dresdner Kunstumstände verstehbar sind.
- (7) Carus, 1840, S. 365 ff. 18 Fragmente; ders., 1841, S. 11 ff. 21 Fragmente und ein Ausschnitt aus den "Zehn Geboten des Künstlers"
- (8) Aubert, 1905, S. 256 f.; ders., 1906, S. 304 f.
- (9) Eberlein, 1924, S. 106 ff.; Hinz, 1974, S. 85 ff. Trotz ihres Hinweises auf das Originalmanuskript (S. 242 Anm. zu S. 85) korrigierte Hinz weder den Text Eberleins noch ergänzte sie ihn.
- (10) S. 8. Nach dem dritten Paragraphen bei Hinz, 1974, S. 88. Teilweise abgedruckt bei Aubert, 1905, S. 256
- (11) S. 46. Nach dem zweiten Paragraphen bei Hinz, 1974, S. 104. Fast wörtliche Wiederholung des vierten Paragraphen bei Hinz, 1974, S. 91
- (12) c und d: S. 47. Nach dem ersten Paragraphen bei Hinz, 1974, S. 105
- (13) S. 53. Derselbe Text des zweiten Paragraphen bei Hinz, 1974, S. 91
- (14) S. 24. Nach dem fünften Paragraphen bei Hinz, 1974, S. 96
- (15) Außerdem nach dem 9. Fragment von fremder Hand: "Nie aber kann das Gefühl eines anderen uns unbedingt Gesetz werden;; und vor dem 50. von eigener Hand: "noch nicht an Q". Es gibt auch Fehler, die sich nur bei Hinz, 1974, befinden: "... und verstünde er es nur etwas Rechtes zu halten (S. 98) → und verstünde er es nur eben recht Worte zu machen, so machen wir gewiß auch gerecht ihn für etwas Rechtes ...; und mir mangelt das belebende Gefühl (S. 109) → ... dir mangelt ...; einen noch größeren Eindruck (S. 115/116) → ... größeren und tieferen ..."
- (16) Unter den Handkopien der "Äußerung"-Fragmente im Nachlaß Auberts, die wahrscheinlich anfangs des Jahrhunderts entstanden sind, befinden sich keine weiteren Fragmente.
- (17) 80. Fragment (s. Anm. 21)
- (18) 33. und 84. Fragment
- (19) 34. bis 51., 81. und 91. Fragment
- (20) Als sie Aubert kopierte, waren sie noch nicht gebunden.

(21) Eberlein 1924 Hinz 1974 (S. -)

1 - 2	1 - 2	(85)	95	91	(107 f.)
3	3	(85 f.)	96	92	(108)
4 - 7	4 - 7	(86)	97 - 98	93 - 94	(109)
8 - 10	8 - 10	(87)	99 - 100	95 - 96	(110)
11 - 14	11 - 14	(88)	101	97	(110 f.)
15	15a	(88)	102 - 103	98 - 99 ab	(111)
16	15b	(88)	104 - 105	100 - 101	(112)
17 - 23	16 - 22	(89)	106	102	(112 f.)
24	23	(89 f.)	107	103	(113)
25 - 28	24 - 27	(90)	108	104	(113 f.)
29	28	(90 f.)	109	105	(114)
30	29	(91)	110 - 112	106 - 108	(115)
31	-	(-)	113	109	(115 f.)
32 - 37	30 - 35	(91)	114	110	(116)
38 - 47	36 - 45	(92)	115	111a	(116 f.)
48 - 51	46 - 49	(93)	116	111b	(117)
52	50	(93 f.)	117 - 119	112 - 114	(117)
53 - 54	51 - 52	(94)	120	115	(117 f.)
55	53	(94 f.)	121 - 122	116 - 117	(118)
56	54	(95)	123	118	(118 f.)
57	55	(95 f.)	124	119	(119)
58 - 66	56 - 64	(96)	125	120	(119 f.)
67	65	(96 f.)	126 - 127	121 - 122	(120)
68 - 69	66 - 67	(97)	128	123	(120 f.)
70	68a	(97 f.)	129 - 130	124 - 125	(121)
71	68b	(98)	131	126	(121 f.)
72 - 73	69 - 70	(98)	132 - 135	127 - 130	(122)
74	71	(98 f.)	136 - 139	131 - 134	(123)
75	72a	(99)	140	135	(124)
76	72b	(99 f.)	141	136	(124 f.)
77	73	(100)	142 - 145	137 - 140 ab	(125)
78	74	(101 f.)	146	141	(125 f.)
79 - 80	75 - 76	(102)	147	142	(126)
81	77	(102 f.)	148	143	(126 f.)
82	78	(103 f.)	149 - 150	144 - 145	(127)
83 - 87	79 - 83	(104)	151	146	(128)
88	84	(104 f.)	152	147 ab	(128)
89 - 90	85 - 86	(105)	153	148	(128 f.)
91	87	(105 ff.)	154	149 ab	(129 f.)
92 - 94	88 - 90	(107)			

(22) Carl Friedrich August Fischer, ca. 1800 bis 1842 Inhaber der Papiermühle Bautzen. S. Ulf Martens, Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976, S. 130

(23) Beide werden auch in den Gruppen 2', 3, 6 und 6' an den einzelnen Beispielen ablehnend besprochen.

(24) In der Gruppe 2' wird der kritisierte Künstler nicht mit XXX wie sonst, sondern mit X bezeichnet. Dies deutet auf einen zeitlichen Abstand zwischen ihr und den anderen Gruppen hin.

(25) Eberlein, 1924, S. 386

(26) Hervorhebung vom Verfasser

- (27) Brief an Köthe vom 18. und 19. 8.1810: "Ich will nur machen daß ich den Brief auf die Post bringe, denn lese ich ihn wieder durch so zerreiße ich ihn auch und Sie bekommen keine Nachricht von mir." Zitat nach Dürschner, 1978, S. 14
- (28) Carus, 1841, S. 2o Anm.
- (29) BS/J S. 446 (BS 425) und S. 219 (Nachlaß-Katalog Nr. 5)
- (30) Vgl. Hinz, 1974, Tafel vor S. 209: Friedrichs Brief an Djukowski vom 19.11.1835 (Dort steht irrtümlich 19. 2.1835)
- (31) Friedrich erwähnt Naeke vor dessen Italienreise noch lobend: "Näke hat wieder ein schönes Bild gemacht(,) wiederum eine heilige Familie." Brief an Köthe vom 18. 8.1810. Zitat nach Dürscher, 1978, S. 13.
- (32) Ö/L, 5'6" x 8'1". Verzeichniß der von Herrn Johann Gottlob von Quandt hinterlassenen Gemälde-Sammlung alter und neuer Meister, Dresden 1868, Nr. 93. Verschollen. Stich von C. E. Stölzel nach dem Gemälde s. Neidhardt, 1976, Abb. 137
- (33) Förster, 1846, S. 315 f.
- (34) Wasmann, 1915, S. 22
- (35) Verzeichniß von Gemälden und andern Kunstgegenständen im Hause des J. G. v. Quandt zu Dresden, Dresden 1824. Schnorrs Bild befindet sich jetzt im Wallraf-Richartz-Museum, Köln.
- (36) Karl Joseph Friedrich, Liebenswerte Künstlergestalten um Ludwig Richter, Leipzig und Hamburg 1940, S. 5o ff.
- (37) 13" x 18". 1829 auf der Akademie-Ausstellung ausgestellt (Nr. 1o), vom Sächsischen Kunstverein angekauft und von Maria Großherzogin von Toscana erworben.
- (38) Neidhardt, 1976, S. 246 f.; Karl Koetschau, "August Richter", Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1924, S. 157
- (39) 1828 Peschel, Rebecca und Elieser
 1829 Uschner, Tobias Wanderung
 Hennig, Tobias Rückkehr
 Richter, Findung Moses
 Schumacher, Flucht nach Ägypten
 Peschel, Tobias' Abschied
 183o Peschel, Süße Mutter der Liebe
 Richter, Jakob segnet die Nachkommen Josephs
 1831 Richter, Rebecca am Brunnen
 Peschel, Madonna
 Peschel, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft
 1832 Peschel, Grablegung Christi
 Jäger, Hiob
 Richter, Christus erscheint den Jüngern
 1833 Zimmermann, Boas und Ruth
 Peschel, Stephanus vor den Hohenpriestern
 Richter, Jakob und Rahel
 Jäger, Johannes Beschneidung
 1834 Richter, Hagar in der Wüste
 Storch, Christus mit den Jüngern in Emaus
 1835 Richter, Findung Moses
 Dallery, Christus mit Maria und Martha

- (40) Carl August Böttiger, "Dresdner Kunstaussstellung", Artistisches Notizenblatt, 1827, Nr. 19 S. 73
- (41) Richter, 1980, S. 111. Diese Bewertung erfuhr Richter 1821 von einem Maler namens Pezold aus Rom.
- (42) s. Anm. 39. Der Verbleib der Bilder ist unbekannt.
- (43) Richter, 1980, S. 387. Zu Dürers Holzschnitten in der Quandtschen Sammlung s. Johann Gottlob v. Quandt, Verzeichniss meiner Kupferstichsammlung als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherkunst und Malerei, Leipzig 1853, Nr. 218 - 298.
- (44) Geismeyer, 1966, S. 115; Sumowski, 1970, S. 18; Eimer, 1975, S. 36; Fiege, 1977, S. 124.
- (45) Otto Friedrich Gruppe, "Die Kunstaussstellung in Berlin", Allgemeine Preussische Staatszeitung, 1834, Nr. 284 S. 1154; R. Marggraff, "Mitteilungen über die Berliner Kunst-Ausstellung im Herbste des Jahres 1834", Der Gesellschafter 18, 1834, S. 1009; Anonym. "Kunstaussstellung in Hannover 1835", Hannoversche Kunstblätter. 1835, No. 12 Sp. 94. Abgedruckt bei BS/J S. 123 f. Vgl. BS/J S. 55
- (46) Hans Geller, Ein Jünger der "göttlichen Kunst". Das Lebensbild des Nazareners A. Zimmermann, Görlitz 1934, S. 20. Hervorhebung vom Verfasser.
- (47) Brief vom April 1836. Zitat nach Geller, 1934, S. 20
- (48) Carl Gustav Carus, "Bemerkungen über die Bilder Düsseldorfer Schule, ausgestellt in Dresden im Dezember 1836", Schorns Kunst-Blatt, 1837, Nr. 28 - 30, S. 109 - 115, 117 - 120
- (49) Carus, 1966, II, S. 66
- (50) Wilhelm von Kügelgen, Zwischen Jugend und Reife des Alten Mannes, Leipzig 1925, S. 373. Ludwig Richter teilt dagegen die positive Bewertung der Technik der Düsseldorfer Schule bei Julius Schnorr von Carolsfeld mit: "Als im Anfang der vierziger Jahre die Düsseldorfer Schule mit ihrer glänzenden Technik auftrat und darin die Münchner in Schatten gestellt wurde, sagte Schnorr zu mir: 'Wir' - nämlich Cornelius, Overbeck usw. - 'hatten damals vollauf zu tun, nicht allein die Prinzipien, die Grundanschauungen der alten, großen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts zu erforschen und festzustellen, sondern wir mußten nach denselben auch selbst schaffen und arbeiten lernen. Da die alten Grundlagen verlorengegangen waren, kehrten wir zu den Quellen zurück, in deren Verlaufe so Großes, so Vollkommenes entstanden war. Es war uns unmöglich, alles auf einmal zu leisten, und wir glaubten, die Weiterführung, namentlich die Ausbildung der Technik in demselben Geiste, den Nachkommen überlassen zu können.'" (Richter, 1980, S. 298 f.)
- (51) Analyse des Spätstils Friedrichs s. Börsch-Supan, 1960, S. 108 ff.
- (52) Brief an die Brüder vom 2.10.1825. Hinz, 1974, S. 55

- (53) S. Böttigers Artikel im Artistischen Notizenblatt von 1827 - 30. Abgedruckt bei BS/J S. 111, 114 f. Es ist aber fraglich, ob dieser etwas oberflächliche Archäologe, den Goethe "Ubique-Natur" nannte, Friedrich richtig verstanden hätte. Vgl. Carus, 1966, I, S. 169: "So führte der weltbekannte Hofrat Böttiger ... einst einige aristokratische Damen bei ihm (= Friedrich) ein, als eben ein neues Bild, eine weite nebelige Gebirgsferne mit einem einzigen darüber schwebenden Adler, auf der Staffelei stand. Der blinzeln-de Archäolog stellte sich alsbald halb mit dem Rücken davor und entwickelte in fließender Rede den etwas erstaunten Beschauerinnen die Schönheit und tiefe Bedeutsamkeit dieses Seestücks, bis Friedrich verdrießlich auf die Gebirge zeigte und das Bild wegnahm."
- (54) S. Artikel über die Dresdner Kunstaussstellungen in Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Moden, 1829 - 32. Abgedruckt bei BS/J S. 114 - 118, 120
- (55) E. H. Toelken, "Über die diesjährige Kunstaussstellung in Dresden" Berliner Kunst-Blatt 2, 1829, S. 278 ff. Abgedruckt bei BS/J S. 114 f.
- (56) A. Schöll, "Über das Leben der Kunst in der Zeit. Aus Veranlassung der Berliner Kunstaussstellung im Herbst 1832", Museum 1, 1833, S. 60 f. Abgedruckt bei BS/J S. 119. Hervorhebung vom Verfasser. Kurz vorher (1827 und 31) veröffentlichte in Berlin Carl Friedrich von Rumohr seine "Italienischen Forschungen", in denen er vor der "Überhebung des menschlichen Geistes" warnt, "die Naturform zu verherrlichen, zu verklären", denn die "Schönheit beruhet ... auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkür, gegründeten Symbolik der Formen." (Bd. I, S. 63 und 144)
- (57) M. E. in Museum; Otto Friedrich Gruppe in Allgemeine Preussische Staatszeitung; R. Marggraff in Der Gesellschafter. Abgedruckt bei BS/J S. 123
- (58) Karl Schnaase, Niederländische Briefe, Stuttgart und Tübingen 1834. Abgedruckt bei BS/J S. 123
- (59) S. Anm. 45
- (60) Carus, 1837, S. 117
- (61) Ein paar Privatsammler besaßen auch Landschaften dieser Art. Auf der Sonder-Kunstaussstellung zum Besten der Tiedge-Stiftung wurden 1842 einige solcher Landschaften aus den Sammlungen des Krause, des Grafen von Baudissin und des Majors Serre ausgestellt. S. Marianne Prause (Hrsg.), Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801 - 1850, Berlin 1975
- (62) Franz Ludwig Catel, "Seesturm (Schiffbruch)"
"Eine neapolitanische Fischerfamilie"
Johann Martin Rohden, "Südliche Landschaft"
Georg Friedrich Steinkopf, "Italienische Landschaft"
Ferdinand Olivier, "Salzburger Gegend" 1814 (Jetzt im
Museum der bildenden Künste, Leipzig)
(Verzeichnis ..., 1824)

- (63) Ferdinand Olivier, "Das Franziskanerkloster auf dem Capuzinerberg bei Salzburg" 1824 (Jetzt im Museum der bildenden Künste, Leipzig)
- Joseph Anton Koch, "Landschaft mit Aussicht auf die Jungfrau" 1817 (Jetzt in der Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden)
- "Die Heimkehr Jakobs" 1816 (Jetzt im Museum der bildenden Künste, Leipzig)
- Die beiden Gemälde Kochs wurden aus der Sammlung Thorvaldsens erst nach dessen Tod i.J. 1844 von Quandt erworben. (Otto von Lutterotti, Joseph Anton Koch, Berlin 1940, S. 210 f. G36, 38)
- Außer den Obenerwähnten: Johann Adam Klein, "Italienische Hirten auf der Furca", "Gegend der Tiber und Friedrich Helmsdorf, "Aussicht auf das Colosseum vom Garten des Klosters St. Bonaventura in Rom" 1830
- (Verzeichnis ..., 1868)
- (64) Nr. 185 Heinrich Reinhold, "Ansicht der Peterskirche und der Engelburg usw. am der Villa Pamfili bei Rom"
- Nr. 186 ders. "Ansicht des Capo Orlando, Nordküste von Sizilien"
- Nr. 187 Carl Wilhelm Götzloff, "Die Brücke Nomentana, mit dem Campo Santo, im Hintergrunde die Sabiner Gebirge"
- Nr. 188 J. A. Klein, "Gegend von Tivoli mit Eselstreiber"
- Nr. 191 F. L. Catel, "Ein Hirt mit einem jungen Mädchen, aus der Campagna di Roma"
- Nr. 192 Léopold Robert, "Ein schlafender Räuber, aus der Gegend von Terracina"
- Nr. 193 Joseph Rebell, "Prospekt von Neapel mit dem Vesuv, von dem Wege nah dem Grabmale Virgil"
- Nr. 194 ders. "Prospekt der Insel Procida nebst dem Felsenufer der Insel Ischia, mit dem feuerspeienden Vesuv im Hintergrunde, bei Mondbeleuchtung"
- (Prause, 1975)
- (65) Catel: 1822 Nr. 191, 1825 Nr. 13, 1826 Nr. 15, 1834 Nrn. 748, 749 etc.
- Rohden: 1822 außer Katalog, 1839 Nr. 198
- Koch: 1825 außer Katalog
- Dieses letzte Bild kritisierte Quandt in seinem Ausstellungsbericht: "Das Machwerk ... ist gering zu nennen, und der Vorgrund steht in gar keinem Zusammenhang mit Mittel- und Hintergrund ..." ("Betrachtungen über die Ausstellung in Dresden im August und September 1825", Artistisches Notizenblatt, 1825, Nr. 18 S. 71).
- (66) Mit "niederländischem Fleiß" bezeichnet die Gemäldebeschreibung im Verzeichnis Quandt, 1868, das Bild Rohdens, das uns noch beschäftigen wird. Der weitaus verbreitetere Ausdruck "altdeutsch" wurde auf die mit dem Nationalismus verbundene, detaillierte Darstellung in der Art der Dürer-

zeit angewandt. Für den Zustimmenden bedeutete sie den bewundernswürdigen Fleiß der Ausführung (s. z.B. Friedrich Schlegel, "Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802 - 1804", Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. 4, München-Wien-Zürich 1959, S. 146), die Professoren der Akademie warnten dagegen die Schüler vor dem "altdeutschen Unsinn" (Richter, 1980, S. 64).

- (67) Richter, 1980, S. 206. Diese etwas kurz sightige Genauigkeit wurde in einem Aquarell von C. J. Lindström karikiert: Ein junger deutscher Maler in altdeutscher Tracht und Frisur bückt sich nach einer kleinen Blume und porträtiert sie durch seine dicke Brille ansehend, seufzend: "Ach, welch ein gemütliches Blümchen", ohne einen Blick der großen Natur um sich zuzuwenden. (Nationalmuseum Stockholm. Abb. im Ausstellungskatalog: Die Nazarener in Rom, München 1981, S. 35, Abb. 2)
- (68) "Südliche Landschaft (oder Italien)", Ö/L, 3'4 1/2" x 4'11". Verschollen. S. Ruth I. Pinnau, J. M. von Rohden 1778 - 1868. Leben und Werk, Bielefeld 1965, S. 142 - 144, VG 46
- (69) "Nachrichten aus Rom", Schorns Kunst-Blatt 1820, Nr. 25, S. 100. Zitiert ebd.
- (70) "Über das neueste Landschaftsgemälde des Herrn v. Rohden aus Cassel in Rom", Schorns Kunst-Blatt 1822, Nr. 61, S. 243. Zitiert ebd.
- (71) In Dresden außer Katalog, in Berlin unter Nr. 87.
- (72) "Einsiedler bewirtet einen Pilger", Blei, Sepia, Papier, 43,5 x 58,2 cm. Bez.: "J. M. Rohden del Roma TJ 1818" Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut, Inv.Nr. 6823. Pinnau, 1965, S. 182, Z 125 mit Abb. Es gibt zwei gleiche Zeichnungen in der Karlsruher Kunsthalle und in Münchner Privatbesitz (Z 123, 124).
- (73) Joh. v. F. "Nachrichten aus Rom. Mai 1822", Schorns Kunst-Blatt 1822, Nr. 51, S. 204. Eine andere ausführliche Beschreibung ist im in der Anm. 70 erwähnten Artikel zu finden. Vgl. Sumowski, 1970, S. 211 und Helmut Börsch-Supan, "C. D. Friedrichs Gemälde 'Der Junotempel von Agrigent'". Zur Bedeutung der italienischen und der nordischen Landschaft bei Friedrich", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1971, S. 215, Anm. 26
- (74) Rudolf Bemmman, "Aus dem Leben Johann Gottlob von Quandts", Neues Archiv für sächsische Geschichte 46, Dresden 1925, S. 19 f.
- (75) Richter, 1980, S. 134
- (76) Ludwig Richter, aus den römischen Tagebüchern, 26.11.1824. Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Leipzig 1909, S. 516 ff.
- (77) 30. 1. 1825. Richter, 1909, S. 536 f. Vgl. Friedrichs Kritik an dieser Kunstanschauung im 141. Fragment (s. auch Anm. 17 zur Einleitung).

- (78) 26.11.1824. Richter, 1909, S. 518
- (79) Ebd. Vgl. seinen ersten Versuch der Darstellung des Volkslebens von 1824, Richter, 1980, S. 209
- (80) Neidhardt, 1976, S. 284
- (81) Fritz Hof über Oehme bei seinem Besuch Dresdens vom 18. 4.1853. Zitiert bei K. J. Friedrich, 1940, S. 37
- (82) "Über die diesjährige Kunstausstellung in Dresden", Schorns Kunst-Blatt 1820, Nr. 97 S. 385 f.
- (83) Oehme stellte 1822 auf der Akademie-Ausstellung seinen "Dom im Winter" (Ö/L, 81,5 x 105,5 cm; Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden) aus, der unter dem Einfluß von Friedrichs "Klosterfriedhof im Schnee" (BS 254) entstanden war. Dieses Erstlingswerk erregte die Aufmerksamkeit des Kronprinzen, der Oehme ein Stipendium schenkte. S. Richter, 1980, S. 134 f.
- (84) Richter, 1980, S. 64
- (85) S. Förster, 1846, S. 327
- (86) S. Neidhardt, 1976, S. 128, 153. Vgl. Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins 1829, 30, 32 - 36
- (87) Richter, 1980, S. 76
- (88) Richter, 1980, S. 60
- (89) Aubert, 1905, S. 198
- (90) S. Andreas Aubert, Die nordische Landschaftsmalerei und Johan Christian Dahl, Berlin 1947, S. 128 ff.
- (91) Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 35, Bl. 30 - 36, 39 - 54. Staatsarchiv Dresden. Teilweise veröffentlicht in Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, Berlin 1914, S. 226 - 232
- (92) Quandt über Dahl. S. Bemann, 1925, S. 21 Anm. 4
- (93) Böttiger, "Prof. Dahl's neueste Landschaften", Artistisches Notizenblatt 1827, Nr. 5, S. 21 ff.
- (94) Aubert, 1947, S. 107
- (95) "Über die diesjährige Kunstausstellung in Dresden", Schorns Kunst-Blatt 1820, Nr. 95, S. 377 ff. Vgl. Aubert, 1947, S. 63 f.
- (96) Aubert, 1947, S. 63
- (97) Nr. 395 "Mönche. Mondbeleuchtung" Öl. Verbleib unbekannt.
- (98) Um 1826, Ö/L, 19,5 x 25,5 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Zum Vergleich Leybolds mit Friedrich s. Werner Sumowski, "C. D. Friedrich und C. J. von Leybold", Pantheon 1971, S. 497 - 504
- (99) 1828 Innenweite eines alten Stadttors
1830 Meyerhof
1831 Ruine einer Burg
1833 Stadttor von Grossenhain; Ruine

1834 Winterlandschaft; Stadtmauer von Halle

1835 Abenddämmerung

1836 Herbstlandschaft; Das Kloster

Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins

- (100) Öl. 1'12" x 2'8". Verbleib unbekannt. Stich von Veith nach dem Gemälde in Bilderchronik ... 1833
- (101) Carl Gustav Carus, "Über eine Landschaft (Erdlebenbild) von Crola in München", Schorns Kunst-Blatt 1833, Nr. 43 S. 169 - 171. Abgedruckt im Ausstellungskatalog C. G. Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei, Schweinfurt 1970, S. 128 - 131
- (102) Carl Gustav Carus, Briefe über Landschaftsmalerei, Leipzig 1835, Neudruck Heidelberg 1972, S. 106 (Der 6. der "Neun Briefe über Landschaftsmalerei")
- (103) Öl, 1' x 1'11". Stich von Faber nach dem Gemälde in Bilderchronik ... 1830
- (104) Öl, 1'5" x 1'17". Verbleib unbekannt. Stich von Beichling nach dem Gemälde in Bilderchronik ... 1832
- (105) 130. Fragment. S. Anm. 21
- (106) Neidhardt, 1976, S. 187. Richter erzählt über seinen Eindruck von Sparmann, den er 1825 in Rom traf: "Zwar technisch geschickt, verhielt er (= Sparmann) sich doch sehr teilnahmslos für alles, was Kunst oder Natur in und um Rom Herrliches darboten. Er saß die meiste Zeit in einem Kaffeehaus und spielte Domino. Da ich ihn anregte, sich als Landschaftler in dem nahen Albanergebirge umzusehen und er meinte, er möge nicht allein dahin gehen, so erbot ich mich, mit ihm zu gehen. Das Wandern aber war ihm unbequem, und die malerischen Szenen um Ariccia, Genzano und Nemi erregten wenig seine Aufmerksamkeit. Er fragte nach den Namen dieser Ortschaften, wollte wissen, wie diese 'auf Deutsch' hießen, und wenn ich am Nemi-See zeichnete legte er sich auf den Rasen und schlief. Gelangweilt von dieser Stumpfheit ging ich am anderen Tag mit ihm nach Rom zurück." (Richter, 1980, S. 302) Auf die schablonenhafte Gestaltung Sparmanns weist ein Ausstellungsbericht hin: "Von Sparmann: No. 483. Parthie aus dem Langhennersdorfer Grunde und No. 484. der Giessbach in der Schweiz sind in Ton und Behandlung selbst in den Formen und Felsblöcke, so gleich, als man es in der Natur bei so von einander entfernten Gegenden nicht erwarten kann, und es scheint vielmehr nur in der Manier des Malers zu liegen. Die Bilder haben einzelnes Gute, namentlich ist das Wasser klar und durchsichtig." (F. G. H., "Blick auf die Kunstausstellung in Dresden im September 1829", Berliner Kunst-Blatt 2, 1829, S. 245)
- (107) Später (1847), als die Dresdner Landschaftsmalerei vom spätromantischen Akademismus unter Ludwig Richter geleitet wurde, schrieb Dahl aber: "Die Richtung der neueren Landschaftsmalerei ist nicht so erfreulich, wie man vor ein paar Jahren erwartete; denn kaum war die Landschaftsmalerei

nach einer lange währenden stereotypen Methode durch die Bestrebungen so vieler wackerer Männer - wie Reinhart, selbst Mechau mit seinem dilettantischen Vortrag, Klen-
gel in seiner Art und besonders Friedrich - aus der Stube herausgelassen und atmete ein frischeres, freieres Natur-
leben, als man auch schon diese Kunst wieder in die Stube, ins Atelier hineinbrachte. Die edelste und großartigste
Natur genügte ihnen nicht - man mußte erst lernen zu kom-
ponieren, zu stilisieren ... Und erst wenn das Auge durch
all dies - diese konventionellen Farben und Formen - ver-
dorben war, erst dann wurde eine ganze Partie nach der Na-
tur gemalt und die Natur in diese Form hineingezwängt; ...
Man glaubt, die Abschnitt der für die meisten scheinbar
leblosen Natur sei keine Kunst ..." Zitat nach Aubert,
1947, S. 144

- (108) Artistisches Notizenblatt vom 17. 9.1829. Zitat nach Horst Zimmermann, "Christian Friedrich Gille. Ein Wegbereiter der realistischen Landschaftsmalerei", Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1961/62, S. 78
- (109) Ebd. S. 89 Anm. 3
- (110) Goethes Brief an Quandt vom 22. 3.1831. Goethe fand aber das Format der Zeichnung für eine private Sammlung zu groß. S. Kurt Gerstenberg, "Christian Friedrich Gille", Dresdener Kunstbuch 1927, S. 9 und Hermann Uhde, "Goethe und der Sächsische Kunstverein", Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1874, S. 347
- (111) "Uebigau". Abgebildet bei Gerstenberg, 1927, Abb. 5
"An der Weißeritz". Ö/Pappe, 31,5 x 40 cm. Gemäldegalerie Neue Meister Dresden, Inv.Nr. 2233 P. Abgebildet bei Zimmermann, 1961/62, S. 82, Abb. 3
- (112) Neidhardt, 1976, S. 192
- (113) Hans Joachim Neidhardt, "Die Maler - von der Gründung der Akademie bis zum beginnenden 20. Jahrhundert", Zweihundert Jahre Hochschule für bildende Künste Dresden 1764 - 1964, Ausstellungskat., Dresden 1964/65, S. 10
- (114) Zur Vorgeschichte der Dresdner Kunstakademie s. Handryk, 1957, S. 1 - 9
- (115) Ebd. S. 20 - 23
- (116) Nikolaus Pevsner, Academies of Art, past and present, Cambridge 1940, Chap. IV. Japanische Übersetzung Tokyo 1974, S. 144 - 166
- (117) Kügelgen, 1970, S. 526
- (118) Handryk, 1957, S. 28 - 33
- (119) Hintze, 1937, S. 15 und 80 ff.
- (120) Handryk, 1957, S. 57 - 66
- (121) Ebd. S. 41

- (122) Pevsner, 1974, S. 158; Handryk, 1957, S. 12 - 14
- (123) Handryk, 1957, S. 34, 36, 47 - 52, 179 f.
- (124) Pevsner, 1974, Chap. V, S. 201 - 229
- (125) Kügelgen, 1970, S. 529, 531 f. (Über die Gipsklasse. Die Aktklasse war besser als diese. S. S. 646 ff.)
- (126) Ebd. S. 531, 546
- (127) Richter, 1980, S. 63
- (128) Runge war in Dresden auch Schüler bei Schubert. Akten der Kunst-Akademie Dresden, 112a Bl. 10.
- (129) Richter, 1980, S. 70 - 72
- (130) Wilhelm Heinse, Ardinghello(1787) Stuttgart 1978, S. 11
- (131) Richter, 1980, S. 60
- (132) Ebd. S. 424
- (133) Dahls Brief an Graf Vitzthum von Eckstädt vom 27. 6.1828. Künstlerbriefe ..., 1914, S. 226 f.
- (134) In einem Brief von Wassily Andrejewitsch Djukowski finden wir ein Beispiel solcher wortkargen, aphoristischen, aber direkt das Wesen des Gegenstandes treffenden Kritiken Friedrichs beim Besuch der Dresdner Galerie. Es handelt sich um das damals weltbekannte Bild "Erlöser mit dem Kelch" von Carlo Dolci. Da das Bild berühmt war, bemühte sich Djukowski, sich zu überzeugen, daß es Christus, den Herrn der Liebe und des Opfers, so darstellen müßte, wie er aussehen sollte. Er konnte jedoch irgendein fremdes Gefühl nicht auslöschen. Da äußerte Friedrich: "Es ist kein Gott der Liebe, es ist ein Heuchler." Dann wurde es Djukowski klar, daß das Bild trotz dessen Ruhms "Kunst ohne Seele" war. S. Herbert von Einem, "Wassilij Andrejewitsch Joukowski und C. D. Friedrich", Das Werk des Künstlers, 1939, S. 176
- (135) Aus dem Tagebuch Crolas, Zitat nach BS/J S. 212
- (136) Außer der Sammlung Quandts waren in Sachsen auch die von Speck-Sternburg und die vom Major Serre bekannt. Es ist aber aus gesundheitlichen sowie finanziellen Gründen unwahrscheinlich, daß Friedrich um 1830 außer Dresden und dessen naher Umgebung eine ihm nicht sehr gefallende Gemäldesammlung besucht haben könnte.
- (137) Zum Leben Quandts und zu seiner Beziehung auf die Kunst s. Bemann, 1925; Karl Grossmann, "Johann Gottlob von Quandt", 100 Jahre Sächsischer Kunstverein, Dresden 1928, S. 134 - 146; Kurt Karl Eberlein, "J. G. Quandt; Dresdner Kunstbuch 1928, S. 9 - 21; Allgemeine Deutsche Biographie (F. Schnorr von Carolsfeld) XXVII, 1888, Nachdruck Berlin 1970.
- (138) Verzeichnis ..., 1824 und Verzeichnis ..., 1868 (enthält 116 Nummern)

- (139) Ernst Scherzlieb (= W. von Lüdemann), Dresden, wie es ist, Zwickau 1830, S. 121 f. Zitat nach Bemann, 1925, S. 37
- (140) Maximilian Freiherr von Speck-Sternburg (Hrsg.), 2. Verzeichniß der Gemälde-Sammlung sowie der vorzüglichen Handzeichnungen, Kupferstiche, Kupferstichwerke und plastischen Gegenstände des Freiherrn von Speck-Sternburg, Leipzig 1837
- (141) Böttiger, Artistisches Notizenblatt 1828, Nr. 10, S. 39
- (142) Der Sächsische Kunstverein organisierte keine Sonderausstellungen des Vereins, stellte aber ständig die angekauften Kunstwerke aus. Diese erregten besonders bei der Verlosung am Jahresende die Aufmerksamkeit des Publikums.
- (143) Sumowski, 1970, S. 18, Anm. 156. Als Quellenhinweis steht da aber irrtümlich Museum II, 1829, S. 243 und 275. Er weist auch auf die Replik von 1830 im Museum der bildenden Künste Leipzig hin.
- (144) Börsch-Supan stimmt nicht zu, daß das Bild von Hantzsch 1829 in Dresden ausgestellt wurde (BS/J S. 50, Anm. 199). Die Beschreibungen des Bildes in den Ausstellungsberichten im Berliner Kunst-Blatt 2, 1829, stimmen aber mit der Beschreibung Friedrichs überein und bestätigen damit, daß das Bild 1829 tatsächlich ausgestellt wurde.
Die Beschreibung Friedrichs:
"Die reinlich gekleidete Bauernfrau bindet mit stillem Wohlbehagen der hübschen Tochter eine neue Schürze um, und das junge Mädchen, den Kopf etwas gesenkt, und den Blick auf die Schürze geheftet(,) erfreut (sich), halbverschämt(,) mit erhöhter Röthe im Gesicht des schönen Geschenkes. Man sieht an dem Gesangbuche, dem Taschentuche und Blumenstrauß auf dem Tisch, und überhaupt der großen Ordnung im Zimmer, daß es Sonntag ist, und Mutter und Tochter in die Kirche gehen wollen."
(100. Fragment. S. Anm. 21. Im folgenden sind die Zitate aus den "Äußerung"-Fragmenten grundsätzlich nach dem Originalmanuskript.)

Die von F. G. H.:

"Nr. 5. Der Sonntagmorgen von J. Hantzsch. Die Mutter, schon im Sonntagsstaate, hat ihr Töchterchen angeputzt, welche selbstgefällig ihre neue Schürze bewundert."
(Berliner Kunst-Blatt 2, 1829, S. 243)

Und die von Toelken:

"Man blickt in eine Bauernstube, die einige Wohlhabenheit verräth und zur sonntäglichen Feier säuberlich gekehrt ist. Im Fenster grünt ein Geranium in der Morgensonne; an der Wand tickt eine Holzuhr. Die Mutter, schon im steifen Putz, mit weissen gefalteter Flügelhaube, sitzt, um das vor ihr stehende Töchterchen geschwind noch fester zu schnüren, die mit herzlichem Wohlgefallen auf ihre neue Schürze blickt. Auf dem Tisch liegt ein Gesangbuch, mit wohlgefaltetem weissen Schnupftuch darauf, nebst einer Blume."
(E. H. Toelken, "Über die diesjährige Kunstausstellung in Dresden", Berliner Kunst-Blatt 2, 1829, S. 275)

Der Jahreszeiten-Zyklus von Retzsch wurde im Ausstellungskatalog nicht verzeichnet, wurde aber in den beiden oben erwähnten Ausstellungsberichten von F. G. H. und Toelken (S. 240 f. und 274 f.) sowie bei Böttiger, "Einheimisches. Über die Kunstaussstellung", Artistisches Notizenblatt 1829, Nr. 15, S. 58, beschrieben.

- (145) Böttiger, "Der Cyclus des Lebens, von Prof. M. Retzsch", Artistisches Notizenblatt 1829, Nr. 8, S. 30
- (146) Schon 1830 entstand eine Replik (s. Anm. 143): Ö/L, 50 x 41 cm, Bez. r.u.: "J. H. pinx: 1830", Inv.Nr. 101. Das Original oder eine Replik wurde 1834 in Berlin ausgestellt (BS/J S. 50, Anm. 199). Eine Lithographie J. Williards von 1832 nach dem Gemälde wurde im folgenden Jahr auf der Dresdner Akademie-Ausstellung unter Nr. 487 ausgestellt. Vgl. K. J. Friedrich, 1940, S. 15
- (147) 1829 Jägers Ruhe
1830 Vorsicht der Hausfrau
1831 Ländliche Häuslichkeit
1833 Der blinde Dorfgeiger
1834 Die erste Zahn
1835 Der Dorfschule; Ländliche Szene
1836 Das Innere einer Dorfschule; Ländliche Szene
Bilderchronik ... 1829 - 1836. Vgl. K. J. Friedrich, 1940, S. 15
- (148) Richter 1980, S. 386
- (149) Ebd. S. 374
- (150) Ebd. S. 374
- (151) K. J. Friedrich, 1940, S. 18
- (152) Toelken erwähnt das Gemälde im oben genannten Artikel (s. Anm. 144) auch lobend: "Der Sonntagmorgen von Hantzsch ... ist eine Idylle, von wahrhaft poetischem Zauber ... (Beschreibung) ... Kann ein malerischer Gedanke harmonischer durchgeführt seyn? Wohl mögen wir dem Künstler wünschen, mit eignen Augen sich zu überzeugen, mit welcher Geschicklichkeit man dergleichen Dinge jetzt in Paris ausführt, wo leider nur zu oft die Poesie der Erfindung abgeht." F. G. H. aber weist auf die starke Farbgebung hin, die Hantzsch wohl vom Kreis des "Blauen Sterns" übernahm: "Recht gemüthlich nach dem Leben wiedergegeben, ist dies Bild zu lebhaft in Farben, das Gesicht der Mutter zu roth."
- (153) Sarah Symmons, "Flaxman und Europa - Die Umrißillustration und ihre Wirkung", Ausstellungskat. John Flaxman. Mythologie und Industrie, Hamburg 1979, S. 179 f.
- (154) "Viele Stücke aus dieser Folge (=Retzschs Faust-Illustrationen von 1816) sind als geistreiche Compositionen zu loben, alle empfehlen sich durch angemessenen Ausdruck und Charakter der Figuren." Kunst und Alterthum 1817, Bd. 2, Heft 1, S. 41. Zitat nach Richard Benz, Goethe und die romantische Kunst, München 1941, S. 175

- (155) Leopold Hirschberg, Moritz Retzsch. Chronologisches Verzeichnis seiner graphischen Werke, Berlin 1925; Neidhardt, 1976, S. 78
- (156) Ausstellungskat.: La peinture allemande à l'époque du romantisme, Paris 1976/77, p. 164
- (157) Brief an Köthe vom 18. 8.1810. Dürschner, 1978, S. 13
- (158) Böttiger, 1829, S. 30 f.
- (159) Es handelt sich hier um das Thema "Herkules am Scheideweg".
- (160) Traeger, 1975, Kat. Nr. 280 - 283.
Die Beschreibung des Zyklus von Retzsch im Berliner Kunst-Blatt ist kürzer als die von Böttiger. Hier seien nur die ergänzenden Passagen zitiert. Das erste Bild: "... auf einer Wiese bewegt sich eine Gruppe sehr gefällig gezeichneter Knaben mit graziöser Leichtigkeit. Die Farbe dieses Nackten ist leicht, fast hauchartig, dass man mehr die Idee als die verwirklichte Darstellung derselben zu bemerken glauben möchte." Das zweite: "... ein schüchtern erröthendes Mädchen dürfte diese Szene eben so gut zu bezeichnen, als der lechzende Hund die Mittagsschwüle." Das dritte zeigt: "... einen schönen Mann, kräftig in Haltung, sicher im Fortschreiten, auf seiner einsamen Wanderung ein grosses Bündel tragen." Und das vierte: "Ein Greis in Eremitenkleidung ..." (F. G. H., 1829, S. 240 f.)
- (161) S. Anm. 154.
Für Toelken, der - wie wir bereits in seiner Kritik an Friedrich gesehen haben - der Meinung war, daß die "selbsterfundene Allegorie" in der "die äussere Darstellung nicht selbständig für sich ist, also der Rechtfertigung und Ergänzung durch das erklärende Wort bedarf" und "für sich vollkommen nichtig" sei, sind auch die leichter verständlichen Jahreszeiten von Retzsch schon zu emblematisch: "Blos das erste Bild ... erschöpft sich in einer wirklich poetischen Idee ... Schon in dem zweiten ... will die Verbindung der Begriffe von Sommer, Mittag, Jugend und Liebe nicht recht harmonisch einklingen; das Bild einer Begegnung auf dem Lebenswege ist zu frostig für die Malerei(,) und das Darreichen einer Rose (ist) ... in Betracht der Darstellungsmittel, die der Kunst zu Gebote stehen, ein sehr schwaches Motiv ... Immer ist indess in diesem Bilde noch eine Ahndung von Freude bemerkbar. Aber warum schreitet das männliche Alter ... ganz verlassen und einsam auf der abendlichen Lebensbahn ...? Warum knieet auf dem vierten Bilde der müde Greis mitten im Schnee ... und sein Ende erwartet? Wol (sic) nur um die Allegorie durchzuführen ... allein der Inhalt eines Werkes gehört mit zur Kunst, und die Verdrossenheit und Unlust des allegorischen Gedankens trägt hier die Schuld der kraftlosen Ausführung ... Uebri-gens schien es um so mehr zur Pflicht, auf diese Bilder einzugehen, da viele Künstler neuerdings einem Hang zum Emblematischen nachgehen; wird doch weiterhin sogar eine emblematische Landschaft, das Werk eines berühmten Meisters,

erwähnt werden müssen deren Verdienste zuverlässig nicht malerisch sind." (Toelken, 1829, S. 281 und 275. Der zu tadelnde "berühmte Meister" bezieht sich offenkundig auf Friedrich.)

(162) BS/J S. 47, Anm. 63 und S. 50, Anm. 199

(163) Hier sei ein anderes Fragment erwähnt, das wohl ein Ereignis im Kunstleben Dresdens von 1829 widerspiegelt. Friedrich spricht sich nämlich im 97. Fragment (s. Anm. 21) gegen die Preisaufgabe eines Vereins am Beispiel eines Bildes aus, das - wahrscheinlich mit einer klassizistischen Themenstellung - bei einer Preisaufgabe einen Preis gewonnen habe. Er schreibt, eine Preisaufgabe trage nur zur Eitelkeit der Aufgabebegabenden bei, die der Kunst Vorschriften machen wollen, und der Künstler, die ihren Förderkreis erweitern wollen. Diese berücksichtigen dabei nicht ihre eigene Begabung, im Resultat daraus könne der Verein kein gutes Bild erhalten.

Der Sächsische Kunstverein selber veranstaltete keine Preisaufgabe. Böttiger schlug in der Komiteesitzung vom 19.11. 1828 zwar eine jährliche Preisaufgabe für bildende Künstler vor, mit der Absicht, den Ruhm des Vereins sowie das Interesse an den im Verein ausgestellten Gemälden zu erhöhen. Quandt, der Vorsitzende des Vereins, lehnte den Vorschlag aber ab, weil Preisaufgaben nach seiner Meinung dem Publikum etwas "Despotisches" und den Künstlern etwas "Fremdes" aufdrängen und den Jüngeren mehr Eitelkeit als wahren Kunststeifer einflößen würden. Da die Frage nicht sofort gelöst wurde, bat er die Mitglieder des Vereins, ihre Ansichten darüber schriftlich mitzuteilen und gab am 14. 1. 1829 selbst eine Broschüre in Druck, in dem er seine Einstellung gegen Preisaufgaben erörterte (Uhde, 1874, S. 279 f.). Friedrichs Argumente über Preisaufgaben stimmen mit denen Quandts überein. Es ist denkbar, daß diese Auseinandersetzung im Verein wegen der Preisaufgabe Friedrich Anlaß gab, das 97. Fragment zu schreiben. Dies gehört auch zur Fragmentengruppe 2, die die drei eben erwähnten Fragmente über Hantzsch, Retzsch und Seydelmann, also die Künstler, die 1829 Aufmerksamkeit erregten, enthält.

Wenn die Gruppe 2 bereits 1829 geschrieben wurde, dann entstand sie vor der eigentlichen "Äußerung ...", die, wie wir sehen werden, erst nach 1830 niedergeschrieben wurde. Übrigens, Goethe, der zwischen 1799 und 1805 jährlich die Preisaufgaben der Weimarer Kunstfreunde veranstaltete (s. Scheidig, 1958; Friedrich gewann 1805 mit seinen beiden Seipen (BS 125, 126), die der Aufgabe nicht entsprachen, den halben Preis. S. S. 453 ff.), war mit dem Inhalt der Broschüre Quandts "völlig einverstanden" und fügte hinzu: "Was ich allenfalls hinzufügen könnte, würde nur zur Verstärkung des Vorgetragenen dienen." Goethes Brief an Quandt vom 16.10.1829. Zitat nach Uhde, 1874, S. 282. In Goethes Briefe (Hrsg. von Karl Robert Mandelkow), 4 Bde., Hamburg 1967, nicht enthalten.)

(164) Richter, 1980, S. 375

- (165) 1831. Öl, 1'5" x 1' (ca. 67,4 x 56,6 cm). Verbleib unbekannt. Stich von Busse nach dem Gemälde in Bilderchronik ... 1832. Abgebildet bei K. J. Friedrich, 1940, nach S. 32. Das Bild wurde auch von Neidhardt identifiziert (s. Hoch, 1981, S. 230, Anm. 12).
- (166) Akten des Sächsischen Kunstvereins Nr. 2-I, Bl. 155a. Protokoll der Sitzung vom 11.12.1831. Den Hinweis verdanke ich Frau Odila Schütz, Dresden.
- (167) Ebd. Nr. 2-II, Bl. 204b, 205a. Protokoll der Sitzung vom 29. 1.1832. Angekauft auf 100 Taler (ohne Rahmen).
- (168) Bilderchronik ... 1932
- (169) "... Zuletzt kam noch ein von Herrn Oehme im Saale aufgestelltes Gemälde, der Christmorgen in einer kleinen Stadt darstellend ..." Akten des Sächsischen Kunstvereins Nr. 2-II, Bl. 204b
- (170) Die anderen Fragmente der Gruppe 7', zu der das 124. Fragment über Oehme gehört, beschreiben ihre Gegenstände zwar nicht so ausführlich wie dieses, charakterisieren aber die erwähnten Künstler recht gut. Der im 120. Fragment kritisierte Künstler, den "der Ruf ... genial nennt", aber der nach Friedrichs Meinung nur mit dicker Farbe und rascher Pinselführung das Alltägliche darstellt, ist wohl ein Künstler aus Dahls Kreis wie z.B. Gille. Der Maler im 121. Fragment, der "vom Diebstahl lebt" und in seinen Kompositionen nur Auszüge aus den Alten Meistern zusammenstellt, müßte ein Nazarener, z.B. Peschel, sein. Mit dem vom Publikum wegen der Eintönigkeit der dargestellten Gegenstände getadelten Maler im 122. Fragment meint Friedrich wahrscheinlich sich selbst. Seine Widerrede, daß "in jedem einzelnen Gegenstand ... eine Unendlichkeit der Auffassung und Vielseitigkeit der Darstellung" liegt, d.h. daß der Künstler nicht in der Mannigfaltigkeit der Gegenstände, sondern in der Auffassung innerhalb seines eigenen Begabungsgebietes seine Kunst entfalten kann, stimmt mit seiner eigenen Praxis sowie mit dem Inhalt seines Gesprächs mit Motte-Fouqué um 1825 überein (Vgl. Friedrich Baron de la Motte-Fouqué, Göthe und einer seiner Bewunderer. Ein Stück Lebensgeschichte, Berlin 1840, S. 47. Abgedruckt bei BS/J S. 130.). Im 123. Fragment tritt ein Landschaftsmaler auf, der "nur ängstlich peinlich treu die schönen Formen der Natur wie das Unschöne" "nachscreibt". Er gehört also sicher zu den jüngeren naturalistischen Landschaftsmalern, die sich um genaue Wiedergabe der Einzelmotive bemühten. Der Sächsische Kunstverein erwarb 1832 außer dem "Christtagsmorgen" Oehmes auch "Partie aus Briessnitz" von Gille, "Grablebung Christi" von Peschel (Nachahmung der "Grablebung" Raffaels) und "Abend an der Elbe" Friedrichs (BS 399). Die "peinliche treue" Landschaft aber, in der "Wohnungen, sich durchkreuzende Felderabteilungen und Hinweghaugung der Wälder" dargestellt sein sollen, findet kein ihr genau entsprechendes Bild, obwohl die "Gebirgsgegend bei Neröedalen" Dahls, die "Abenddämmerung" Heinrich Crolas oder die "Grotta

Ferrata" Ludwig Richters teilweise mit der Beschreibung übereinstimmen. Wenn Friedrich alle Fragmente der Gruppe 7' bei einer einzigen Gelegenheit geschrieben hat, dann entspricht die Gruppe nicht den Bildern, die 1832 vom Kunstverein erworben wurden.

Es ist möglich, daß Friedrich alle diese Fragmente bei der Akademie-Ausstellung desselben Jahres verfaßte. Unter den dabei ausgestellten zahlreichen Gemälden befanden sich neben dem "Christtagsmorgen" auch ein Bild Oehmes, Werke von August Richter, Friedrich, Dahl, Crola, Ludwig Richter usw. Aber die Identifizierung der ausgestellten Gemälde mit den Beschreibungen ist augenblicklich nicht möglich.

- (171) 1830. Öl, 1'6" x 1'14" (ca. 70,8 x 89,6 cm). Verbleib unbekannt. Stich von Krüger nach dem Gemälde in Bilderchronik .. 1830. Auch von Hoch, 1981, S. 230, Anm. 12, identifiziert.
- (172) Akten des Sächsischen Kunstvereins Nr. 1, Bl. 314a. Protokoll der Sitzung vom 8.11.1830. Angekauft auf 200 Taler.
- (173) Bilderchronik ... 1830
- (174) Herbert von Einem, Rembrandt. Der Segen Jakobs, Bonn 1950, S. 18
- (175) Ebd., S. 17 f. ; Wolfgang Stechow, "Jacob blessing the Sons of Joseph from early christian Times to Rembrandt", Gazette des beaux-arts, 1943, p. 193; Reiner Hausscherr, Rembrandts Jacobssegen, Opladen 1976, S. 29 f.
- (176) Aus einer genauen Lektüre der Bibel ergibt sich, daß Manasse und Ephraim beim Jakobssegen mindestens 17 Jahre alt gewesen sein müssen und eigentlich nicht als Knaben dargestellt werden können. S. Hausscherr, 1976, S. 21, Anm. 41
- (177) Hausscherr, 1976, S. 35 ff.
- (178) Zur Bildtradition und zu den Beispielen von der Spätantike bis (zu einem Nachfolger des) Peter Cornelius s. die oben genannten Abhandlungen Stechows, von Einems und Hausscherrs. Die überkreuzten Hände Jakobs waren in Guercinos Gemälde von 1620 und in einer Zeichnung Rembrandts um 1636 (Benesch² Nr. 130A) noch das Hauptmotiv des Bildes. S. Hausscherr, 1976, Abb. 15 und 28.
- Diese Bildtradition muß aber zu Friedrichs Zeiten nicht mehr sehr bekannt gewesen sein. In einer in der Münchner graphischen Sammlung befindlichen Zeichnung aus dem Cornelius-Kreis mit demselben Thema (im Inventarverzeichnis "Der Tod Isaacs", Bleistift über Feder in Braun, braun laviert, 35,6 x 46,6 cm, Inv. Nr. 559) überkreuzt der Alte seine Hände nicht mehr. In kompositioneller Hinsicht liegt der Zeichnung offensichtlich eine andere (akademische) Bildüberlieferung zugrunde, nämlich der Tod eines Helden, der, u.a. nach Poussins "Tod des Germanicus" als Prototyp Ende des 18. und Anfang des 19. Jhs. häufig aufgegriffen wurde. S. Robert Rosenblum, Transformations in late 18th Century Art, Princeton University Press, 1974³, pp. 29 ff.

- (179) Jacques Louis David, "Le Serment des Horaces", 1783/84. Öl/L, 330 x 425 cm. Paris, Musée du Louvre; "Le Serment du Jeu de Paume", 1791. Feder/P, 65 x 105 cm, Paris, Musée du Louvre; "La Distribution des Aigles au Champ-de-Mars, le 5 déc. 1805", 1810. Öl/L, 182 x 291 cm, Versailles, Musée national du château.
- (180) Rembrandt van Rijn, "Der Jakobsseggen", 1656. Öl/L, 175 x 210 cm. Gemäldegalerie Alte Meister im Schloß Wilhelmshöhe, Kassel (Bredius-Gerson Nr. 525, Bauch Nr. 34). Dieses Bild folgt auch nicht mehr der überlieferten Bildformel. Die religiös-politische Situation beim niederländischen Judentum des 17. Jahrhunderts, die die Entstehung der neuen Ikonographie des Themas in dem Bild förderte, ist bei Hausscherr, 1976, S. 45 ff., erörtert.
- (181) Carlo Cignani (1628 - 1719), "Joseph und Potiphars Weib". Um 1678 - 80. Öl/L, achteckig, 99 x 99 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 387.
- (182) Katalog der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, 1979, S. 132
- (183) Öl/Pappe, 23 x 32 cm. Sammlung Schäfer, Obbach bei Schweinfurt, Inv. Nr. 580. Die Identifizierung verdanke ich Herrn Dr. Hans Joachim Neidhardt, Dresden.
- (184) Toelken schrieb 1829, Kummer zeige noch minder deutliche Eigentümlichkeiten. Toelken, 1829, S. 278
- (185) Öl/Pappe, 23,5 x 34,5 cm. Oslo, Nationalgalerie
- (186) Börsch-Supan, 1971, S. 212. Wieland Schmied, C. D. Friedrich, Köln 1975, S. 105 f., übernimmt die Identifizierung des im 132. Fragment erwähnten Künstlers mit Richter.
- (187) Richter 1980, S. 390
- (188) Kügelgen, 1925, S. 248
- (189) Richter, 1980, S. 400
- (190) Zur Bildtradition des "Lebensschiffs" s. Paul Köster, "Wächters 'Lebensschiff' und Richters 'Überfahrt an Schreckenstein'", Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1966, S. 241 ff.; Suse Barth, Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert, Diss., München 1971, S. 154 ff.
- (191) Geller, 1934, S. 21. S. auch Hans Geller, 150 Jahre deutscher Landschaftsmalerei, Dresden 1951, S. 47
- (192) Richter, 1980, S. 255
- (193) Julius Schnorr von Carolsfeld an Quandt aus Rom vom 22. 7. 1825. Briefe von Julius Schnorr von Carolsfeld 1817 - 1827, Gotha 1886, S. 490 f.
- (194) Richter 1980, S. 228, 254 f.
- (195) 1824. Öl/L, 114 x 90 cm. Neue Pinakothek, München, Inv. Nr. 8983
- (196) Richter, 1980, S. 185 - 188

- (197) Friedrich Pecht, Deutsche Künstler I, S. 66 (Pecht besuchte 1835 Dresden). Zitat nach K. J. Friedrich, 1940, S. 34.
- (198) Richters Brief an seinen Sohn vom 31.10.1850. Richter, 1909, S. 607. S. auch K. J. Friedrich, 1940, S. 21.
- (198a) S. Anm. 17 zur Einleitung.
- (199) Ö/L, 82 x 113 cm. Bilderchronik ... 1830. Jetzt im Städel-schen Kunstinstitut, Frankfurt/Main, Inv. Nr. 1093
- (200) 1807. Lutterotti, 1940, S. 202, G 13 mit Abb.
- (201) Hinz, 1974, S. 83. Vgl. 48. Fragment
Die folgenden Fragmente lassen sich mit einem Bild bzw. einem Künstler nur vage verbinden.
Im 76. Fragment behandelt Friedrich einen Künstler, der als ausgezeichneter Maler aufgetaucht sei, von dem aber noch gewünscht werde, daß er "neben dem Verdienst der richtigen Auffassung und treuen Darstellung der Natur auch eine edlere, bedeutsamere Wahl des Gegenstandes sich angelegen sein" lasse, umso mehr, als er in seinen früheren Bildern sein "Gefühl für das Erhabene in der Natur" bewiesen habe. Es handelt sich vermutlich um Leybold, weil der erwähnte Künstler damals noch jung gewesen zu sein scheint, den Friedrich dennoch wahrscheinlich schon lange kannte (Leybold war sein Schüler), weil seine Auffassung und genaue Darstellung der Natur auch Friedrich gefallen haben, und weil seine früheren Werke der Friedrichschen Naturanschauung nähergestanden hatten als die um 1830. S. S. 96.
Ein mit Sympathie erwähntes Bild im 113. Fragment, in dem ein Greis bei seiner morsch gewordenen Hütte einem Jüngling seine Lebensgeschichte zu erzählen scheine, könnte mit einem Gemälde von Heinrich Arnold (1785 - 1854), "Der Greis, den Kindern die Vergangenheit der Zeit zeigend", das 1833 auf der Akademie-Ausstellung unter Nr. 641 ausgestellt wurde, zusammenhängen. (Es handelt sich hier aber um mehrere Kinder.) Was in diesem Bild konkret dargestellt war, ist unbekannt. Es ist wohl eine Variante der Komposition desselben Malers von 1818, "Die Jugend, welche von einem Greise auf die Vergänglichkeit der Zeit aufmerksam gemacht wird". Sumowski bezieht das Bild auf Friedrich selbst (1970, S. 225, Nr. 294a).
Sumowski vermutet auch, daß die "Trümmer eines verfallenen Klosters" im 89. Fragment - ein Bild, das vom Motiv und vom gedanklichen Inhalt her "so friedrichhaft" sei - Friedrichs eigenes Werk ist (Ebd., S. 225 f., Nr. 295). Seine Begründung ist aber nicht sehr überzeugend, erstens weil die Beschreibung nicht so unmittelbar bekenntnishaft ist wie in den anderen Fragmenten, in denen Friedrich von sich selbst spricht, und zweitens weil die Friedrichschen Motive damals nicht wenige Nachfolger fanden. Die im 126. Fragment geschilderte allgemeine Charakteristik eines Künstlers - Neigung zu düsteren Gegenständen auch in heiterer Laune - darf man aber auf Friedrich beziehen. Vgl. Gotthilf Heinrich von Schubert, Der Erwerb von einem vergangenem und die Erwartung von einem künftigen Leben. Eine Selbstbiographie von G. H. Schubert II:

"... In der Tat (erkennt man bei Friedrich) ein seltsames Zweigespann der Gemütsstimmungen, zum tiefsten Ernste wie zum heitersten Scherze, dergleichen sich nicht selten bei ausgezeichnetsten Melancholikern wie Komikern beisammen findet ... Wer aber in dem Maler Friedrich nur diese eine Seite seines Wesens: den tiefen schwermütigen Ernst sah, der kannte ihn nur halb. Ich habe wenige Menschen kennen gelernt, welche im geselligen Umgang mit anderen, wenn diese ihm nämlich zusagten, eine so heitere Gemüthlichkeit, eine solche Gabe zum Scherz hatten, als er. Mit der ernstesten Miene sprach und erzählte er Dinge, welche bei allen anderen ein unverlöschliches Lachen erregten. Überall wohin er kam, brachte er, wenn ihm der Kreis gefiel, Heiterkeit mit sich und fröhliches Bezeigen." (Zitat nach BS/J S. 142 f.)

(202) Akten des Sächsischen Kunstvereins Nr. 1, Bl. 313 f. Protokoll der Sitzung vom 8.11.1830

(203) Bilderchronik ... 1830

(204) Richter, 1980, S. 383

(205) Hammer bezog von der Akademie bis 1828 jährlich ein Gehalt von 100 Talern, seit 1829 von 200 Talern. Die Besoldungen der Professoren, Lehrer, Mitglieder und Pensionärs der Dresdner Kunstakademie im Jahr 1829 waren wie folgt:

Prof. Matthaei	700 Taler		
" Hartmann	700	" + 100	(wegen des "specialen Directorii")
" Vogel	600	"	
" Roessler	500	"	
" Naeke	450	" + 100	(wegen des Dienstes der Gipsklasse)
Inspector Arnold	400	"	
Prof. Richter	300	"	
Zeichenmeister Rentsch	200	"	
" Baumann	200	"	
Bildhauer Matthaei	300	"	} Bauschule
Prof. Siegel	800	"	
Wasserbau-Direktor Wagner	200	"	
Prof. Fischer	450	"	
" Thürmer	500	"	
Zeichenmeister Heine	250	"	} außerordentliche Professoren
Prof. Vogel, Hofmaler	200	"	
" Krüger	300	"	
" Pettrich	150	"	
" Veith	400	"	
" Friedrich	200	"	} Mitglieder
" Retzsch	200	"	
Kupferstecher Hammer	200	"	
" Bach	200	"	
Prof. Dahl	300	"	
Maler Traugott Faber	100	"	} Pensionärs
" Eusebius Faber	50	"	
Prof. Schweigart	300	"	
Frau von Cocqueysie	200	"	
Mad. Seydelmann	200	"	
Oberlandbaumeister Schuricht	50	"	
Inspektor Matthaei	50	"	
Kupferstecher Wizani	60	"	
" Gottschick	60	"	

Akten der Kunstakademie Dresden Nr. 35, Bl. 114b. "Stellen und Gehalte der Künstler an der Akademie, d. Seit den durch das Rescript vom 16ten May 1829 erfolgten Zustimmungen"

- (206) Uhde, 1874, S. 277. Vgl. Richter, 1980, S. 383
- (207) Auflösung der Initialen nach Börsch-Supan, 1971, S. 216, Anm. 48
- (208) Kochs Brief an einen Freund in München vom 9. 6. 1810. Zitat nach Lutterotti, 1940, S. 143
- (209) Der Begriff der "historischen Landschaft" wurde erst an der Wende zum 19. Jahrhundert geprägt. Pierre Henri de Valenciennes (1750 - 1819) gliederte in seinem einflußreichen Lehrbuch "Elémens (sic) de perspective pratique (1800)" - auch Ramdohr erwähnt dieses Traktat in seiner Kritik am Tetschener Altar - die Landschaftsmalerei in zwei Gattungen: paysage historique und paysage portrait. Die erstere stellt eine mit mythologisch-historischen Gestalten bewohnte ideale Natur dar und strebt somit wie die Historienmalerei nach dem beau idéal, während die letztere die Natur wie sie ist auch mit deren Unregelmäßigkeiten nachahmt und deshalb niedriger rangiert (Zu Valenciennes' Landschaftstheorie, s. Lionello Venturi, "P. H. de Valenciennes", Art Quarterly, 1941, pp. 102 ff.; Gisela Rosenthal, Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753 - 1824, Diss., Heidelberg 1974, S. 76 ff.). Um die paysage historique, diese eklektische, damals schon anachronistische Gattung, die die klassizistische Gattungshierarchie mit dem zunehmenden Interesse an der Landschaftsmalerei versöhnen sollte, zu fördern, wurde 1816 an der Ecole des Beaux Arts ein prix du Paysage historique gegründet, der bis 1863 bestand (Georges Bazin, "P. H. Valenciennes", Gazette des Beaux-Arts, 1962, p. 360). C. L. Fernow teilt in seinem Aufsatz "Über Landschaftsmalerei" ebenfalls die Landschaftsmalerei in eine höhere Gattung (Darstellung erfundener, idealischer Naturszene) und in eine niedrigere Gattung (Prospekt oder Aussicht auf eine wirklich vorhandene Gegend) (Fernow, 1806, Bd. 2, S. 12. S. auch Anm. 54 des zweiten Kapitels) ein. Er erwähnt die "historische Landschaft" als eine der Arten der ersteren Gattung ohne weitere Kommentare (S. 24). In Deutschland scheint der Begriff der "historischen Landschaft" gegen 1830 noch nicht präzise formuliert gewesen zu sein. Ingrid Jenderko-Sichelschmidt klassifiziert die "historisch" benannten Landschaften folgendermaßen: historisch im Sinne von heroisch (Koch, Ludwig Richter, Preller), im Sinne von naturgeschichtlich, vom "Erdleben" (Carus), im Sinne von geschichtlichen Erinnerungen, die durch Landschaften geweckt werden (Rottmann) und im Sinne von kulturhistorisch (Schinkel, Lessing). Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings, Diss., Köln 1973, S. 197 - 207. Vgl. Märker, 1974, S. 152 - 156). Friedrichs Kritik ist deutlich auf den "historischen" Stil im ersten Sinne gerichtet, der nicht nur die Kochsche

und Richtersche Landschaft, sondern auch ihr Vorbild, nämlich die Ideallandschaft der Renaissance und des Barock enthält. Der Ausdruck "historische" Landschaft war in diesem Sinne "in römischen Künstlerkreisen um Koch durchaus gebräuchlich" (Lutterotti, 1940, S. 25, Anm. 51). Dieser Form der Landschaft entspricht bei Koch wie bei Valenciennes die Forderung, die niedrig eingestufte Landschaftsmalerei durch dichterische Komposition mit historischer Staffage als Trägerin von Gedanken auf die Ebene der Historienmalerei zu erheben: "Viele der Historienmaler wie Tizian, Rubens, Domenichino, die Carracci und besonders Poussin, haben sogenannte historische Landschaften gemalt, welche sich von der gedankenleeren Gattungskunst entfernten und sich an Ideen angeschlossen." (Joseph Anton Koch, "Rumfordische Suppe" (1834), Zitat nach Lutterotti, 1940, S. 25. Hervorhebung vom Verfasser. S. auch Kochs Brief an Frauenholz vom 25. 7.1797, ebd., S. 138.) Bei Richter entspricht der historischen Landschaft - noch allgemeiner - der Wunsch, Menschen und Natur einheitlich darzustellen: "Die Kunst soll des Menschen Leid und Lust mit Beziehung auf höhere Wahrheit in schönen, edlen Bildern darstellen. Die äußere Natur ist uns (ästhetisch genommen) größtenteils nur in ihren Beziehungen zum Menschen interessant und merkwürdig, deshalb müssen die sogenannten historischen Landschaften (wie die von Tizian, N. Poussin) immer den ersten Rang einnehmen." (Tagebuchaufzeichnung vom 5. 1. 1825. Richter, 1909, S. 531. Vgl. Richter, 1980, S. 296: "Es war mir während meines römischen Aufenthaltes mehr und mehr klar geworden, daß die ideale sogenannte historische Landschaft diejenige Richtung sei, auf welche ich aus innerster Neigung hinsteuerte," und S. 257: "... durch ein tiefes Eindringen, ein besseres Verstehen römischer Natur wurde mein Streben für ideale oder sogenannte historische Landschaftsmalerei immer mehr gefördert und ins Klare gebracht." Hervorhebungen vom Verfasser.) Der zurückhaltende Ausdruck von "sogenannter historischer Landschaft" und der Deutungsunterschied zwischen Koch und Richter verraten, daß die Bezeichnung von "historisch" auch innerhalb des ersten, engeren Sinnes begrifflich nur grob umrissen war.

- (210) Johann Eckart von Borries, Joseph Anton Koch. Heroische Landschaft mit Regenbogen, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1967, S. 25
- (211) Zu Kochs weiteren Gemeinsamkeiten mit der Romantik s. Dagobert Frey, "Die Bildkomposition bei J. A. Koch und ihre Beziehung zur Dichtung", Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1950, S. 196 f.
- (212) Borries, 1967, S. 25
- (213) Zu Friedrichs nationalbewußter Landschaftsauffassung vgl. Wackenroders Bemerkung über Dürer: "Nicht bloß unter ita-

lienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; - auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor." Wackenroder, 1967, S. 66

- (214) Brief an Schulze vom 8. 2.1809, S. 8. Hervorhebung vom Verfasser.
- (215) Brief an den Rat der Stadt Stralsund. Zitat nach Lankheit, 1969, S. 174
- (216) Friedrich Wilhelm J. von Schelling, "Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur" (Vortrag in München, 1807), Schellings Werke, 3. Ergänzungsband, München 1959, S. 427 f.: "Verschiedenen Zeitaltern wird eine verschiedene Begeisterung zuteil ... Zwar eine Kunst, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre wie die früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt sich die Natur. Ein solcher Raphael wird nicht wieder sein, aber ein anderer, der auf eine gleich eigentümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt ist." Solch eine Neuheit verlangt Schelling, um "die Kunst aus ihrer Ermattung zu erheben" (S. 427), und nicht wegen ihrer Geschichtlichkeit, deren Erkenntnis er noch nicht erreicht hat. Dieser Vortrag wurde bald veröffentlicht und war unter den Künstlern gut bekannt. (Frey, 1950, S. 213 (betr. Koch); Armin Zweite, "Aspekte der Münchner Landschaftsmalerei", Ausstellungskat. Münchner Landschaftsmalerei 1800 - 1850, München 1979, S. 31)
- (217) Hintze, 1937, S. 81; BS/J S. 219 (Akten der Kopenhagener Kunstakademie)
- (218) Sigismund, 1943, S. 98, Anm. 1; Friedrichs Brief an Lund zwischen August 1800 und April 1801, "Vom Aktsaal" (abgedruckt bei BS/J S. 217); s. auch Anm. 10 des ersten Kapitels.
- (219) S. Anm. 205
Zum Vergleich: In Weimar war die jährliche Einkommenshöhe um 1820 bei denjenigen mit höchstem Einkommen über 3000 Taler (Geheimrat und Minister Goethe 3100 usw.), beim Justizminister und dem Hofrat 1800, beim Direktor des Gymnasiums, dem Inhaber eines Hotels und Schauspielern über 1000, bei Lehrern des Gymnasiums und Pfarrern 600 - 700, bei Bäckern, Fleischern, Druckern u. dgl. 500 - 600 und bei der Volksmasse unter 200. Hajime Yamashita, Nachwort zu Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens III, Tokyo 1960, S. 397
- (220) S. Anm. 262
- (221) Die verflachende Kopie von Lieber, Goethes Schützling, nach seiner "Winterlandschaft mit Kirche" (BS 194) versetzte Friedrich aber in Zorn. S. Kurt Karl Eberlein, "C. D. Friedrich, Lieber und Goethe", Kunstrundschau 1941, S. 5 ff.
- (222) J. G. Quandt, "Betrachtungen über die Ausstellung in Dresden im August und September 1825", Artistisches Notizenblatt 1825, S. 81. Zitat nach BS/J S. 106
- (223) Sumowski, 1970, S. 18, Anm. 156. Vgl. BS/J S. 50, Anm. 199

- (224) "Le réaliste", 1865, 18x14 3/4". Verbleib unbekannt. Abb. bei John Rewald, The History of Impressionism, New York 1961, p. 24.
- (225) E. H. Gombrich, "Hegel und die Kunstgeschichte", Neue Rundschau 1977, S. 203.
- (226) Carus, 1966, I, S. 498.
- (227) Diese Verschlechterung der Umstände war nach dem 108. Fragment "seit acht bis zehn Jahren", geht also auf den Zeitpunkt zurück, zu dem Friedrich in seinem Brief an die Brüder vom 2.10.1825 "bittere Erfahrungen" erwähnte. S. Hinz, 1974, S. 55.
- (228) Universitätsbibliothek Oslo, Man. fol. 2o88u Friedrich.
- (228a) Möglicherweise handelt es sich um ein Vorwort zu Friedrichs eigener Gedichtssammlung.
- (229) Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, Wiesbaden 1959, S. 523 (16. 5.1828)
- (230) Aubert, 1947, S. 128 ff.
- (231) Förster, 1846, S. 233 ff.
- (232) Henry Fuseli, "Aphorisms on Art", um 1788, Lorenz Eitner (Ed.), Neoclassicism and Romanticism 1750 - 1850, Sources and Documents, Vo. I, New Jersey 1970, p. 90 ff.
- (233) Gerhard Neumann, Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe, München 1976, S. 24
- (234) Ebd. S. 14
- (235) Ernst Behler, "Friedrich Schlegels geistige Gestalt" in Friedrich Schlegel. Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes (Hrsg. von Behler), Stuttgart 1956, S. XII
- (236) AF (= Athenäum-Fragmente) 24. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe II, München-Paderborn-Wien-Zürich 1967, S. 169
- (237) Ernst Behler, "Eine unbekannte Studie Friedrich Schlegels über Jean Pauls 'Vorschule der Ästhetik'", Neue Rundschau 1957, S. 661
- (238) Friedrich Schlegel, "Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Alterthum" (1797), KA I, 1979, S. 217 - 222
- (239) Schlegel, "Philosophische Lehrjahre I. Fragmente zur Philosophie" KA XVIII, 1963, S. 86
- (240) Neumann, 1976, S. 435
- (241) AF 22. KA II S. 168
- (242) Friedrich Schlegel, Literary Notebooks 1797 - 1801 (Ed. by Hans Eichner), London 1957, (LN) 938
- (243) Zum Verlangen der Romantik nach Symphilosophie, Sympoesie, Sympathie u. dgl. s. Kluckhohn, 1925, S. 13
- (244) LN 921

- (245) Eine gute Analyse der "Ironie" bei Friedrich Schlegel s. Teisuke Yamamoto, Einleitung in Friedrich Schlegel, Schriften über die romantische Literatur (Roman-ha Bungaku-ron), Tokyo 1978, S. XII ff.
- (246) Novalis, Schriften (hrsg. von Paul Kluckhohn/Richard Samuel), Leipzig 1929, Bd. II, S. 379, Nr. 316. Vgl. Albert Höft, Novalis als Künstler des Fragmentes, Diss., Göttingen 1935, S. 23.
- (247) Die am häufigsten benutzten Wörter in den "Äußerung"-Fragmenten sind: Bild 184 Male; Zeit 80; Natur 79; Mensch 71; Kunst und machen je 67; groß und sehen je 66; Maler 62; Gegenstand 55; glauben und Künstler je 46; schön 41; sagen 40; erkennen und malen je 37; darstellen 36; Farbe 35; nennen 33; fühlen und Gefühl je 30.
- (248) S. Basil Willey, The 18th Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period, London 1980
- (249) Schelling, 1959, S. 393
- (250) Zitat nach Willey, 1980, p. 2
- (251) David Hume, "Dialogues concerning natural religion", Philosophical Works, London 1886, Bd. II, S. 423. Zitat nach Robert Spaemann, "Genetisches zum Naturbegriff des 18. Jahrhunderts", Archiv für Begriffsgeschichte XI, Bonn 1967, S. 60. Die Vielseitigkeit des Naturbegriffs existierte seit alter Zeit, wurde aber nach Spaemann im 17. und 18. Jahrhundert "ausdrücklich zum Problem" (S. 60). Die Natur wurde zu dieser Zeit einerseits durch naturwissenschaftliche Entdeckungen im Sinne der durch mechanische Gesetze bestimmten Konstruktion erfaßt, andererseits im Sinne des ungezwungenen, unentfremdeten Zustandes (Rousseau) als Zweck der Emanzipation des Menschen von den künstlich bestimmten Umständen vorgestellt; und alle beiden entgegengesetzten Denkarten übten großen Einfluß aus. Arthur Ortwin Lovejoy zählt 17 senses und 20 conceptions des Wortes in der Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts ("Nature' as aesthetic norm", Essays in the History of Ideas, Baltimore 1948, pp. 69 - 77). Mit George Boas klassifiziert Lovejoy in Documentary History of Primitivism & related Ideas, Baltimore 1935, die Natur in 66 Bedeutungen. Rudolf Eitler teilt sie in sieben Hauptbegriffe und mehr "weitere Sinne" ein (Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Berlin 1929).
- (252) Außerdem wird im 154. Fragment die organische Seite der Natur betont: "das große weiße Tuch (= Schnee)(,) der Inbegriff der höchsten Reinheit(,) wo(r)unter die Natur sich zu einem neuen Leben vorbereitet." Den Satz kann man auch symbolisch deuten.
- (253) Entfällt.
- (254) Vgl. Carus, 1972, S. 62 f.: "Die Naturschönheit ist göttlicher, die Kunstschönheit ist menschlicher, und so wird es erklärlich, warum eben erst durch die Kunst der Sinn für die Natur wahrhaft aufgeschlossen wird." In seinen ersten fünf

Briefen über Landschaftsmalerei sind viele mit Friedrich verwandte Ausdrücke zu finden, die aber im Grunde nicht identisch sind. Z.B. Schönheit ist bei Carus "nichts anderes ... als das, wodurch die Empfindung göttlichen Wesens in der Natur ... erregt wird," aber dieses "Wesen der Gottheit" spricht sich "als ewige Vernunft und Gesetzmäßigkeit" aus (S. 55, 57). Oder: Das "rechte Kunstwerk (muß) als Ganzes als eine kleine Welt (ein Mikrokosmos)" erscheinen, aber "gleichsam organisches Ganzes" sein (S. 39 f.) Zu Carus' Landschaftsbriefen im Vergleich zur romantischen Auffassung der Landschaft s. Werner Goldschmidt, Die Landschaftsbriefe des C. G. Carus, ihre Bedeutung für die Theorie der romantischen Landschaftsmalerei. Diss., Breslau 1935, S. 49 ff.

- (255) Hervorhebung vom Verfasser
- (256) Erwin Panowsky, Idea, Studien der Bibliothek Warburg V, Leipzig-Berlin 1924. In Ion schreibt Platon von einem anderen Weg zum künstlerischen Schaffen, nämlich von der göttlichen Manie (Enthusiasmus).
- (257) Zum Platonismus bei Kosegarten s. Sumowski, 1970, S. 13
- (258) Johannes Hirschberger, Geschichte der Philosophie, Basel-Freiburg-Wien 19658, I. Teil, S. 100
- (259) Zum Einfluß des "christlichen Pantheismus" Kosegartens und des "freireligiösen Pantheismus" Thomas Thorild s. Sumowski, 1970, S. 11 - 15. Friedrichs Gottesvorstellung ist aber nicht als Pantheismus zu bezeichnen. Zum Zwiespalt des christlichen Dualismus und der pantheistischen Naturfrömmigkeit bei Friedrich und im "Neuprotestantismus" s. Klaus Lankheit, "C. D. Friedrich und Neuprotestantismus", Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1950, S. 129 ff.
- (260) Entfällt.
- (261) J. W. von Goethe, (Über den Dilettantismus), Schriften zur bildenden Kunst I, Berliner Ausgabe 19, 1973, S. 339. Zu Goethes Kunstlehre und der Bedeutung der Produktivität in ihr s. Otto Stelzer, Goethe und die bildende Kunst, Braunschweig 1949, S. 88, 125; Rudolf Zeitler, Klassizismus und Utopia, Stockholm 1954, S. 219 ff.
- (262) Vitzthum von Eckstädt an den König von Sachsen von 1825: "Auch ist derselbe (= Friedrich) bei seiner großen Vorliebe für die Darstellung düsterer und rauher Natur-Scenen, oder von Genre-Malereyen, welche einen ähnlichen Charakter des Ungewöhnlichen, oder Trüben tragen, trotz der unverkennbar ausgezeichnet großen Genialität seiner mehresten Kunstschöpfungen dennoch durch die so lange fortgesetzte Verirrendung (sic) seines Talents auf Gegenstände dieser Gattung, in eine solche Einseitigkeit ausgeartet, daß nunmehr besonders eine freiere und mannigfaltigere Einwirkung (sic) auf ihm anzuvertrauende Schüler, fast nicht zu hoffen steht." Acta. Die Kunstakademie und Zeichenschule btr. 1825 - 26. Staatsarchiv Dresden, Loc. 2377, XIII, Bl. 77ab.

- (263) Vgl. Rehder, 1930, S. 106: "Mit Friedrich tritt ein neues Moment in die Geschichte der unendlichen Landschaft ein: nur das e i n s a m e I n d i v i d u u m verwirklicht das Unendliche in seiner Seele."
- (264) Immanuel Kant, "Kritik der Urteilkraft", Kant's gesamte Schriften (hrsg. v. d. königl. Preußischen Akademie der Wissenschaften), Bd. 5, Berlin 1908, S. 307 ff.
- (265) Schelling, "System des transzendentalen Idealismus", Schellings Werke (hrsg. v. Manfred Schröter), 2. Hauptband, München 1927, S. 623 f.
- (266) Schelling, Werke, 3. Hauptband, München 1927, S. 480 f.
- (267) Im 146. Fragment wendet Friedrich das Wort "Genialität" an, die aber durch unzeitiges "Hineinmischen" leicht unterdrückt wird.
- (268) Zu dieser Analyse des Gefühls vgl. Otto Piper, Das religiöse Erlebnis. Eine kritische Analyse der Schleiermachers Reden über die Religion? Göttingen 1920, S. 42 ff., "Die Gefühle", dem ich viel verdanke. Zu Schleiermachers Gefühlstheorie und ihrem Wechsel s. auch Werner Schultz, "Schleiermachers Theorie des Gefühls und ihre theologische Bedeutung", Zeitschrift für Theologie und Kirche, 1956, S. 75 - 103.
- (269) Carus, 1966, I, S. 166
- (270) Hinz, 1974, S. 227. Zur Bedeutung des Traums in der Romantik s. Dobrzecki, 1982, S. 12 ff.; Kluckhohn, 1961, S. 39 ff.
- (271) Zur Bedeutung des Unbewußten im künstlerischen Schaffen bei den Romantikern s. Kluckhohn, 1961, S. 38 f., bei Goethe s. Stelzer, 1949, S. 118, bei Carus, Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve, Paris 1939, pp. 136 f.
- (272) Schleiermacher, 1799, S. 166. Vgl. Lankheit, 1950, S. 237
- (273) Carus, 1972, S. 29. Zum Gipfelerlebnis der Romantik vgl. Werner Hofmann, Das irdische Paradies, München 1974², S. 131 ff.; Hans Joachim Neidhardt, "Das Gipfelerlebnis in der Kunst um 1800", Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800, Dresden 1981, S. 94 ff.
- (274) Wackenroder, 1967, S. 68
- (275) Von der frommen Freude vor der äußeren Natur schreibt Friedrich noch 1822 einen Brief an seine Frau: "Die Abende gehe ich aus über Feld und Flur, den blauen Himmel über mir, und neben mir grüne Saat, grüne Bäume, und bin nicht allein; der, so Himmel und Erde schuf, ist um mich, und seine Liebe stützt mich ..." Zitat nach Hinz, 1974, S. 50
- (276) In der Kunst interessierte sich Wackenroder aber ausschließlich für den Menschen. S. Kahnt, 1969, S. 62.
- (277) Förster, 1846, S. 157
- (278) Hinz, 1974, S. 227
- (279) Schleiermacher, 1799, S. 74

- (280) Brief an Johann August Sack vom 15. 1.1816. Zitat nach Stelzer, 1949, S. 91
- (281) Bereits im dritten seiner "Neun Briefe ..." schreibt Carus: "Die Darstellung der Wissenschaft kann ... nie ohne Kunst ... gelingen, und die Erzeugung des Kunstwerks hinwiederum wird ohne Wissenschaft ... unmöglich bleiben." (Carus, 1972, S. 36)
- (282) "Man kann in ihnen (= Friedrichs Eisstudien) die zu verschiedenen Zeiten entstandene Kristallisation des Wassers in den Schollen nachweisen, dergestalt, dass diese Studien dem Doktor Petzold bei einer öffentlichen Vorlesung über die Bildung des Gletschereises als augenscheinliche Belehrung dienten." W. Wegener, "Der Landschaftsmaler Friedrich. Eine biographische Skizze", Unterhaltungen am häuslichen Herd, N. F. 4, 1849. Zitat nach BS/J S. 148
- (283) Louise Seidler teilt Goethe in ihrem Brief vom 8.10.1816 die Ablehnung Friedrichs und deren Grund mit: "Sollten Sie (= Goethe) glauben, daß er (= Friedrich) gleich einen Umsturz der Landschaftsmalerei in diesem System sah, daß er fürchtete, künftig müßten nun die leichten freien Wolken sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt werden. - 'Und wie kann man dann nach diesen Gesetzen', fuhr er dann fort, 'dies sogleich aufzeichnen, dazu gehört ja jahrelange Beobachtung und Studien! Ich wollte es ja gern, aber, wenn ich nichts tüchtiges in dieser Art leisten sollte, dürfte ich es ja nicht unternehmen und dies könnte ich nicht, so leicht wie Sie (= Seidler) ... nehmen, und genommen haben wollen!'" Zitat nach Benz, 1940, S. 139. S. auch Sumowski, 1970, S. 39; BS/J S. 52 und 171 (Goethes Brief an Seidler vom 10. 7.1816); Kurt Badt, Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, Berlin 1960, S. 30 ff.
- (284) Hervorhebung vom Verfasser
- (285) Schelling, 1927, Bd. 2, S. 628. Hervorhebung vom Verfasser.
- (286) Einleitung zur Philosophie der Kunst. Schelling, 1927, Bd. 3, S. 379. Die Kunst hat daher bei Schelling trotz ihres hohen Ranges nur als Idee Bedeutung. In seinen reichlich schablonenhaften Deutungen einiger Künstler nützt er ihre damals übliche Einschätzung zur Erklärung seiner kunstphilosophischen Ansicht, zeigt aber kein lebendiges Verstehen der wirklichen Kunst ("Über das Verhältnis ...", 1959, S. 418 ff.)
- (287) Zitat nach Dürschner, 1978, S. 16 f.
- (288) Das innere Bild entscheidet aber nicht immer völlig das fertige Bild. Friedrich erzählt Louise Seidler, daß sein in der Anlage unverhohlen patriotisches Bild zu einer symbolischen Landschaft geworden sei. S S.31

- (289) Vgl. Djukowski über Friedrich: "Er (= Friedrich) spricht ... mit lebhaftem und aufrichtigem Gefühl, besonders wenn man seinen Lieblingsgegenstand berührt, die Natur, mit der er wie ein Familiengenosse umgeht; ... er malt seine Bilder nicht für Kenner der Malerei, sondern für Freunde der Natur ... (Er) fand ... in vielen Bildern Schönheiten oder Mängel, die nur der bemerkt, der in das Lehrbuch der Natur geschaut hat." (Brief an die Großfürstin Alexandra Feodorowna vom 23. 6.1821. Zitat nach Hinz, 1974, S. 226 f.)
- (290) Zur *ars simia naturae* s. H. W. Janson, Apes and Ape Lore in the middle ages and the Renaissance, Studies of the Warburg Institute Vol. 20, London 1952, Chap. X; Panofsky, 1924, S. 89, Anm. 95
- (290a) Das Wort "Gegenstand" deckt bei Friedrich auch "Bildthema".
- (291) Die Regel-, Rang- und Wahlprinzipien der Gegenstände bis Mitte des 18. Jhs. wurden bereits vom Sturm und Drang angegriffen. S. Schrader, 1931, S. 14 ff. Goethe schreibt: "Die Kunst an und für sich ist edel, deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt." (S. Stelzer, 1949, S. 102 f.)
- (292) Schelling, 1959, S. 393, 401
- (293) Carus, 1966, I, S. 166.
Einige Stiche und Sepien hatten aber in Wirklichkeit Ideen-skizze bzw. Vorstudie zur Gesamtkomposition (BS 24, 49, 60 - 62, 345, 346, 432, 434, 256). Die Sepien mit den Motiven der Stubbenkammer und Kap Arkona usw. und "Zwei Männer in Betrachtung des Mondes" wurden im Auftrag wiederholt (BS 90 ff., 121 - 124, 127 ff., 216 - 217, 261).
- (294) S. z.B. die Beschreibung des Laokoon bei Winckelmann: "Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleichen Stärke ausgeteilt, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, ... sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschen, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können. Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte." (Johann Joachim Winckelmann, "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755), Kunsttheoretische Schriften I, Baden-Baden-Strasbourg 1962, S. 22). Und auch die folgenden, neoplatonistischen Stellen: "Sie (= die griechischen Künstler) fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten ... zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur." (Ebd. S. 9 f.); "Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet." ("Geschichte der Kunst des Altertums" (1764), Kunsttheoretische Schriften V, Baden-Baden-Strasbourg 1966, S. 149)

- (295) Winckelmann, 1962, S. 13
- (296) Zitat nach Hinz, 1974, S. 135
- (297) Winckelmann, 1962, S. 3
- (298) Heinrich Meyer, "Neu-Deutsche religiös-patriotische Kunst" (erstmalig publiziert in Kunst und Alterthum 1817, Bd. 1, Heft 2), Kleine Schriften zur Kunst, Stuttgart 1886, S. 114
- (299) Ebd., S. 106 f.
- (300) Ebd., S. 106
- (301) Ebd., S. 116
- (302) Ebd.
- (303) Ebd., S. 117
- (304) Bemerkung von Carl Friedrich von Rumohr. Zitat nach Hans Eichner, Einleitung zu Schlegel, KA IV, 1959, S. XXVI
- (305) Schlegels Übertritt zum katholischen Glauben erfolgte im Jahre 1808. Dies bedeutete freilich nicht, daß sich sein Einfluß nur auf katholische Künstler beschränkte. Noch 1824 las Ludwig Richter Schlegels "Über christliche Kunst (eine spätere Herausgabe der Aufsätze über Kunst, darunter auch die Europa-Abhandlung), durch die ihm "vorläufig ... ein völlig neuer Ausblick eröffnet" wurde (Richter, 1980, S. 158).
- (306) Schlegel, KA IV, S. 148. S. auch S. 149: "Die echte Quelle der Kunst und des Schönen aber liegt im Gefühl."
- (307) Ebd., S. 149
- (308) Ebd., S. 151
- (309) Ebd., S. 79
- (310) Ebd., S. 149
- (311) Ebd., S. 72
- (312) Ebd., S. 135
- (313) Ebd., S. 151
- (314) Ebd. Mit der "gefährlichen" Allegorie meint Schlegel wahrscheinlich Runges Zeiten-Zyklus (Traeger 280 - 283). Schlegel müßte durch Tieck, an den diese "Gemäldebeschreibungen ..." adressiert sind, Runges Kunst bekannt gewesen sein.
- (315) Ebd., S. 151 f.
- (316) Ebd., S. 152. Zu Friedrich Schlegel und der Wiederentdeckung der flämischen primitiven Kunst s. Susanne Sulzberger, La réhabilitation des primitifs flamands 1802 - 1867, thèse, Louvain 1959, pp. 44 ff.
- (317) Die porträthafte-detaillierte Darstellung der Naturobjekte ist in Friedrichs Naturstudien etwa seit 1803/04 deutlich erkennbar. (In den Berliner und den beiden Rügen-Skizzenbüchern von 1799 bis 1802 dagegen sind die meisten Gegenstände noch nur in Umrissen gezeichnet.) Diese ausführliche Dar-

stellung der Details entfaltete Friedrich in seinen Gemälden. Ramdohr bezeichnete die Darstellungsweise des Tet-schener Altars als "ängstliche Nachahmung des Details der Formen" in der Art "Albrecht Dürers und einiger anderer älterer Meister." (Hinz, 1974, S. 143 f.)

- (318) Zur 'zyklischen' Geschichtsanschauung von Vasari bis Winkelmann und zum Primitivismus s. E. H. Gombrich, Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln 1978, Kap. I
- (319) Wackenroder, 1967, S. 79 f.
- (320) "Phantasie über die Kunst", ebd., S. 147
- (321) Runge, 1840, S. 21
- (322) Carus, 1972, S. 25. Weitere Beispiele s. Kluckhohn, 1961, S. 159
- (323) Schleiermacher, 1799, S. 167 ff. Zum Kunstsinn in den "Reden" s. Albrecht Ritschl, Schleiermachers Reden über die Religion und ihre Nachwirkungen auf die evangelische Kirche Deutschlands, Bonn 1874, S. 26 ff.
- (324) Lankheit, 1950, S. 133 ff. S. auch Sumowski, 1970, S. 10, 24 und 28.
- (325) Schleiermacher; 1799, S. 50.
- (326) "Anschauung ohne Gefühl ist nichts ..., Gefühl ohne Anschauung auch nichts" (ebd., S. 73); "Wie innig sie (= Gefühle) auch mit jenen Anschauungen verbunden sind, wie notwendig sie auch aus ihnen herfließen und nur aus ihnen erklärt werden können, sie werden dennoch durchaus mißverstanden" (S. 108) usw. Weder Anschauung noch Gefühl sind aber in den "Reden" genau definiert. S. Piper, 1920, S. 42 f.
- (327) Schleiermacher, 1799, S. 51
- (328) Ebd., S. 52 f.
- (329) Ebd., S. 53
- (330) Ebd., S. 65
- (331) Ebd., S. 86
- (332) Ebd., S. 66
- (333) Schelling, 1959, S. 405: "Denn da ihr (= Kunst) das unermessliche Ganze zu umfassen nicht vergönnt ist, und in allen andern Geschöpfen nur einzelne Fulgurationen, im Menschen allein das ganze volle Sein ohne Abbruch erscheint, so ist ihr nicht nur verstattet, sondern sie ist aufgefordert, die gesamte Natur nur im Menschen zu sehen"; zu Fr. Schlegels "Gattungshierarchie" s. S. 182; Wackenroder, 1967, S. 70: "Die Kunst aber, die durch sinnreiche Zusammensetzungen von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt in einem engen, begrenzten Raume, nach innerer Vollendung strebend, nachahmt, ... zeigt und das Unsichtbare, ich meine alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt." Vgl. Anm. 276

- (334) Schleiermacher, 1799, S. 141. Er warnt aber vor dem Pantheismus. Die "körperliche Natur" ist nicht mit Gott identisch. Die Naturerscheinung selbst ist ein "zufälliger Schein"; nur das Anschauen ist religiös (S. 78 ff.). Vgl. Lankheit, 1950, S. 138 f.
- (335) Schleiermacher, 1799, S. 108 f. Der Ausdruck "Durchdringen" wird auch bei Friedrich mehrmals benutzt (22., 78., 92. und 116.).
- (336) Ebd., S. 69.
- (337) Ebd., S. 37.
- (338) Ebd., S. 59 und 63.
- (339) Ebd., S. 115 ff.
- (340) Ebd., S. 120 f.
- (341) Ebd., S. 139.
- (342) Ebd., S. 144.
- (343) Ebd., S. 221.
- (344) Ebd., S. 241.
- (345) Ebd., S. 247.
- (346) Ebd., S. 260. S. auch Anm. 48 des zweiten Kapitels.
- (347) Ebd., S. 63. Vgl. Kluckhohn, 1925, S. 17; ders., 1961, S. 160 f.
- (348) Schleiermacher, 1799, S. 11 f. Vgl. Friedrichs 41. Fragment (S. 185).
- (349) Schleiermacher, 1799, S. 19.
- (350) Kluckhohn, 1925, S. 17; Lankheit, 1950, S. 139.
- (350a) S. W. E. Peschel und E. Wildenow, Theodor Körner und die Seinen I, Leipzig 1898, S. 242, und Schleiermachers Brief an seine Frau vom 9. 9. 1818 (abgedruckt bei BS/J S. 168 und 175). Vgl. auch BS/J S. 50, Anm. 191; Eimer, 1982, S. 22 ff.
- (350b) Sumowski, 1970, S. 24.
- (351) S. Anm. 253.
- (352) In Friedrichs Werken wurde die Zeit - als Gegensatz der Gegenwart zur Vergangenheit bzw. zur kommenden Welt oder als Lebensalter, der sich mit den Tages- und Jahreszeiten entfaltet - in Form des Bilderpaars, des Zyklus und auch innerhalb eines Bildes durch Kontrast zwischen dem Vorder- und dem Hintergrund seit den Jahren von 1803 - 1806 mehrmals aufgenommen. Dies aber sollte nicht mit der Zeit in seiner Kunstlehre vermischt werden. Zum Element der Zeit in Friedrichs Werken s. Börsch-Supan, 1960, S. 19 f.; Märker, 1974, S. 46 ff.; Rautmann, 1979, S. 31 ff. und 92 ff.
- (353) Zur Genesis des modernen kunstgeschichtlichen Denkens von Winckelmann bis Hegel s. Helmut Kuhn, "Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel", Schriften zur Ästhetik, München 1966, S. 100 ff. Zu Friedrichs Erwähnung von "Hegels Philosophie" s. Anm. 17 zur Einleitung.
- (353a) S. Anm. 17 zur Einleitung.
- (354) Gombrich, 1978, S. 117.
- (355) Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795/96. (S. auch ders., Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1795, 3. Brief.) Diese sehr einflußreiche Abhandlung Schillers, Friedrichs Lieblingsschriftstellers (s. dessen Illustrationen zu den "Räubern", BS 46, 47

usw.) war vermutlich diesem bekannt. In den "Äußerung"-Fragmenten nennt Friedrich die Regeln zweimal "Krücken" der Schwachheit (18. und 48.); dies ist der Ausdruck, den auch sein enger Freund Rühle von Lilienstern in Bezug auf den Ramdohrstreit eben aus "Über naive ..." zitiert. (Hinz, 1974, S. 186; Schiller, "Über naive ...", Werke, Bd. 20, Weimar 1962, S. 424) Ein Vergleich dieser Abhandlung Schillers mit Friedrichs "Sommer" und "Winter" (BS 164 und 165) s. Rautmann, 1979. S. 44 f. S. auch Friedrichs Erwähnung der "schönen Seele" (S. 159), die eventuell eine ferne Reminiszenz an Schillers Abhandlung "Über Anmut und Würde" (1793) oder "Wilhelm Meisters Lehrjahre" (6. Buch) von Goethe (1795; ist, und Anm. 113 des erste, 50 des zweiten und 30 des vierten Kapitels.

(356) Schiller, 1962, S. 437 f. Anm.

(357) Hans Robert Jauss, "Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'", Europäische Aufklärung. Festschrift für Herbert Dieckmann, München 1967, S. 139

(358) René Wellek, Geschichte der Literaturkritik 1750 - 1950 (erstmal publiziert in New Haven 1955 unter dem Titel A History of Modern Criticism), Bd. 1, Berlin-New York 1978, S. 239. Vgl. Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I, Frankfurt/Main 1974, S. 149 ff. Zur führenden Rolle der Literatur in der Romantik s. Sumowski, 1970, S. 9

(359) Vgl. die Gegenschrift: "Wäre F. auf der einmal gebahnten Straße einhergegangen ... wahrlich der C. v. R. geschwiegen ... die Wege, so zur Kunst führen, (sind) unendlich verschieden ... (Diese) Verschiedenheit des Standpunktes, ist die Verschiedenheit der Gemüther" (S. 2 f.). Hier ist die Freiheit des Künstlers nur als Sache der Individualität vorgestellt, während sie sich im 29. Fragment auf die Zeit bezieht.

(360) Geismeyer, 1965, S. 114, und Märker, 1974, S. 23 f., deuten die Stelle so, daß hier das Bewußtsein Friedrichs, in einer Zeit des Umbruchs zu leben, geäußert werde. Ob Friedrich aber so klar bewußt war wie Runge, daß die Kunst eben zu seiner Zeit in eine ganz neue Phase eintrat, wird aufgrund dieser Stelle allein nicht deutlich. Sie kann auch als Äußerung über die Zeit im allgemeinen mit ihrer überwiegenden Einwirkungskraft und ihrem Wechsel verstanden werden.

(361) Psalm 137

(362) Apostelgeschichte, 4, 25 - 33

(363) Lukas, 23, 34

(364) In Zolas Bekenntnis zum zukünftigen Urteil der Kunst kann man ein typisches Beispiel des optimistischen Fortschritts-glaubens im Bereich der Kunstkritik finden. So z.B.: "Nos pères ont ri de Courbet, et voilà que nous nous extasions devant lui; nous rions de Manet, et ce seront nos fils qui s'extasieront en face de ses toiles." Emile Zola, Salons (éd. par F. W. Hemming et R. J. Neiss), Genève 1959, p. 63, Salon de 1866. Vgl. Gombrich, 1978, S. 108 ff. Friedrich, dessen Kunst nicht "Kunst von morgen", sondern "Kunst von

gestern" war, vertraute nicht einfach auf die Zukunft. Er äußerte sich über die Zukunft nicht mit so fester Überzeugung wie Zola, aber mit Zurückhaltung im Konjunktiv, als Fragen oder mit dem Adverb "vielleicht". Märker ist also m.E. kühn, wenn er behauptet, daß "Friedrich noch um 1830 an einer Entwicklungsvorstellung festhält, in der sich der aufklärerische Gedanke der ständigen Höherentwicklung mit dialektischen Elementen verbindet." (Märker, 1974, S. 24)

(365) Jeremias, 44, 28

(366) Hinz, 1974, S. 79

(367) Die zweite Lieferung erschien 1815.

(368) 1817 beschreibt der schwedische Dichter P. D. A. Atterboom ein "neulich" gemaltes Altarbild in Friedrichs Atelier, das an Seckendorffs Entwurf anknüpft (wahrscheinlich war Seckendorffs Buch Friedrich bekannt): "... ein kolossales Schwert (ist) mit der Spitze in den Felsenboden gestoßen .. und so (begrüßt) als leuchtendes Kreuz im goldenen Sonnenschimmer den Beschauer" (Aufzeichnungen über berühmte deutsche Männer und Frauen nebst Reiseerinnerungen aus Deutschland und Italien aus den Jahren 1817 - 1819, dt. Übers., Berlin 1867. Zitat nach BS/J S. 155. Vgl. BS 230. Herr Dr. Gerd Unverfehrt machte mich auf Seckendorff und Atterboom aufmerksam.). Dies deutet an, daß Friedrichs Geschichtsanschauung 1817 noch so blieb wie zur Zeit der Befreiungskriege. Hans Werner Grohn hat aufgrund der Wasserzeichen des Zeichenpapiers bestätigt, daß sich Friedrich noch in der Mitte der zwanziger Jahre mit den Denkmalsentwürfen für die Befreiungskriege beschäftigte ("Drei Denkmalsentwürfe von C. D. Friedrich", Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 16, 1977, S. 130). Zu Friedrichs Denkmalsentwürfen und Bildern mit Denkmälern s. auch Hartlaub, 1916; Eimer, 1963, S. 19 f. Zu den Denkmälern der Befreiungskriege s. Ulrich Bischoff, Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813 - 1815, Diss., Berlin 1977 (auch über Friedrich). Zur Ikonographie des Schwertes als Kreuz im Felsen s. Eimer, 1982, S. 99.

(369) Seckendorff, 1814, S. 13

(370) Ebd., S. 14 f.

(371) Aus Schillers 1786 in "Thalia" veröffentlichtem Gedicht "Resignation": "... Zwei Blumen blühen für den weisen Finder, / sie heißen H o f n u n g und G e n u ß. / Wer dieser Blumen eine brach, begehre / die andere Schwester nicht. / Genieße wer nicht glauben kann. Die Lehre / ist ewig wie die Welt. Wer glauben kann, entbehre. / Die Weltgeschichte ist das Weltgericht. / Du hast g e h o f t , dein Lohn ist abgetragen, / dein G l a u b e war dein zugewogenes Glück (Z. 89 - 97. Werke, Bd. 1, Weimar 1943, S. 166 ff.)." Vgl. Georg Friedrich Hegel, "Grundlinien der Philosophie des Rechts" (1821), Werke in 20 Bdn., Bd. 7, Frankfurt/Main 1970, S. 503, § 340 und 341.

- (372) Runge erkennt in der Kunstgeschichte den wiederholten Wechsel des Steigens und Sinkens der Gattungen: Die Gestaltung des menschlichen Körpers blühte bei den antiken Griechen auf, um dann zu verfallen, dann gedieh die Historienmalerei und erreichte bei den Meistern der italienischen Hochrenaissance ihren Höhepunkt, mit ihrem Verfall tauchte die Landschaftsmalerei allmählich auf, die in der modernen Zeit aufblühen sollte. Diese soll ihrem Vorgänger "völlig entgegengesetzt" sein. Hier ist aber kein Element der "Entwicklung" zu erkennen. (Runge, 1840, S. 6 ff. und 17.) Goethe erwähnt auch den Kampf des Alten und des Neuen, seine Gedanken sind aber nicht als solche über die Entwicklung zu bezeichnen. Obwohl er das Wort "Entwicklung" anwendet, versteht er darunter nur den Wechsel: "Der Kampf des Alten, Bestehenden, Beharrenden mit Entwicklung, Aus- und Umbildung ist immer derselbe. Aus aller Ordnung entsteht zuletzt Pedanterie; um diese loszuwerden, zerstört man jene, und es geht eine Zeit hin, bis man gewahr wird, daß man wieder Ordnung machen müsse. Klassizismus und Romantizismus, Innungszwang und Gewerbefreiheit, Festhalten und Zersplittern des Grundbodens: es ist immer derselbe Konflikt, der zuletzt wieder einen neuen erzeugt." (Goethe, "Maximen und Reflexionen", Werke, Hamburger Ausgabe Bd. XII, 1973, S. 383. Zu Goethes Entwicklungsschauung s. Stelzer, 1949, S. 165 ff.). Vgl. Anm. 216. S. auch Gombrich über Baudelaire (Gombrich, 1978, S. 88). Es ist fraglich, dieses Fragment Friedrichs als Beweis seiner dialektischen Betrachtungen der Geschichte als Entwicklung zum Besseren zu verstehen. Vgl. Geismeyer, 1965, S. 114 und Märker, 1974, S. 23 f.; Eimer, 1982, S. 102.
- (373) Anton Raphael Mengs (1728 - 1778)? Seine "Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack der Malerei" (1762) wurden in seiner Zeit oft gelesen. "Dry, and rather poorly written, this treatise was nevertheless an influential instrument of academic teaching in its time." (Eitner, 1970, vol. 1, p. 30)

IV

- (1) S. Friedrichs Gebete (S. 54).
- (2) "... convinced that nature was the best and truest guide of art, I drew exclusively from nature ... and got bogged down in petty details which hurt the effect of the whole ... Thus I discovered that, in order to train myself, I must first follow the best artists ... To begin with, I tried trees, and chose Waterloo as my particular model ... The more I studied him, the more I discovered true nature in his landscapes ..." (Brief an Herrn Fuesslin ueber die Landschaftsmalerei, 1770. Zitat nach Eitner, 1970, vol. 1, pp. 49 f.)
- (3) Ausnahmsweise stellt er Engel (BS 231, 335, 434, Hinz 798) und eine Abendmahlsszene (Oslo, Kupferstichkabinett der Nationalgalerie, Inv. Nr. B 16067) dar.

- (4) Zur Symbolsprache der deutschen Romantik s. Ludwig Volkmann, "Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker", Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 1926, S. 157 ff.; Gunnar Berfelfelt, "On Symbol and Allegory", Journal of Aesthetics & Art Critics, 1969, pp. 201 ff.
- (5) Eberle, 1979, S. 237
- (6) "Deren Herren Kunstrichtern genügen unsere teutsche Sonne, Mond und Sterne, unsere Felsen, Bäume und Kräuter, unsere Ebenen, Seehen und Flüße (sic) nicht mehr. Italienisch muß alles sein(,) um Anspruch auf Größe und Schönheit machen zu können" (19.). Vgl. Schelling: "Wir dürfen es bekennen, wir haben bei jener Hoffnung eines neuen Auflebens einer durchaus eigentümlichen Kunst hauptsächlich das Vaterland in Auge ... Dieses (= deutsches) Volk ... muß in einer eigentümlichen Kunst endigen" (1959, S. 428). S. auch Anm. 213 des dritten Kapitels (Wackenroder).
- (7) Wackenroder, 1967, S. 62 ff.
- (8) Z.B. Karl Friedrich Schinkel, "Mittelalterliche Stadt an einem Fluß" und "Gotische Kirche auf einem Felsen am Meer", beide 1815, Berlin, Nationalgalerie.
- (9) Die meisten zeitgenössischen Kritiken weisen einerseits auf genaue Darstellung der Details oder Wahrheit des Effektes, andererseits auf einen hieroglyphischen, poetischen oder stimmungsvollen Charakter hin. Im "Bericht über die Berliner Kunstausstellung" im Museum, 1834, stellt sich z.B. einer der Gesprächspartner Friedrich als Vertreter einer "weitgehende(n) Nachahmung der besonderen Naturformationen und aller lokalen Abstufungen des Lichts an den einzelnen Naturkörpern" vor, während der andere seine Bilder "bloße Anspielungen auf Landschaft nennt. Abgedruckt bei BS/J, S. 123
- (10) Börsch-Supan, 1960, S. 44 - 54; Otto Schmitt, "Zum Problem: Dichtung und Wahrheit bei C. D. Friedrich", Monatsblätter der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertums-kunde, 1935, S. 33 ff. usw.
- (11) S. Fichte, 3o. 4.1807, bez.: "3 1/3 Stunde(n)" (Hinz 470); dieselbe, 1. und 2. 5.1807, bez.: "5 1/2 Stunde(n)" (Hinz 472)
- (12) "Künstler und Kunstkenner sahen in Friedrich nur eine Art Mystiker, weil sie selber nur das Mystische suchten ... sie sahen nicht Friedrichs treues und gewissenhaftes Naturstudium in allem, was er darstellte." (Dahl über Friedrich. Zitat nach Hinz, 1974, S. 208)
- (13) Gustave Courbet, Brief an eine Gruppe von Studenten vom 25.12.1861.
- (14) Gustave Moreau, Le petit cahier noir, p. 125 (Mündliche Mitteilung von Frau Yukiko Oki).

- (15) Hervorhebung vom Verfasser. Dieser Dualismus war Anfang des 19. Jahrhunderts eine weit erkennbare Tendenz in der Landschaftsmalerei. Bei Pierre Henri de Valenciennes sieht man den Zwiespalt zwischen dem Preisen der nach dem beau idéal erfundenen "paysage historique" und der praktischen Beachtung der von Stunde zu Stunde sich ändernden Naturerscheinungen. (S. Anm. 209 des dritten Kapitels). Bei Joseph Anton Koch ist entschiedene Naturbeobachtung mit tektonischer Bildordnung und historischen Staffagen gekoppelt. Das Publikum verlangte seinerseits auch nicht das Entweder-Oder des Realen und des Idealen. Die Kritiken an Friedrich zeigen, daß bis zu den zwanziger Jahren, bevor die naturalistische Tendenz klar auftauchte, die Schätzung des "Poetischen" und die des "Wahrhaften" in seinem Werk miteinander koexistierten.
- (16) In diesem Sinne lassen sich Friedrichs Skizzenbücher mit "Musterbüchern" des Spätmittelalters und der Frührenaissance vergleichen, die zwar keine einfach überlieferten Muster mehr erhalten, deren Studien jedoch sich zumeist auch nicht direkt auf bestimmte Endprodukte bezogen, sondern als Vorrat den Zeichnern ihr ganzes Leben lang dienten. S. R. W. Scheller, A Survey of Medieval Model Books, Haarlem 1963, S. 35 f.
- (17) S. Vergleiche der Skizzen mit den gezeichneten Gegenständen bei Otto Schmitt, Die Ruine Eldena im Werk C. D. Friedrichs, Berlin 1944; Günter Grundmann, Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik, München 1958², S. 68 ff.; Karl-Ludwig Hoch, "C. D. Friedrich und C. G. Carus in Dölzsch", Sächsische Heimatblätter, 1978, S. 111 ff.
- (18) Hügellandschaft mit Wolken (Hinz 441) → "Sturzacker" (BS 390); Wolkenstudie, Bleistift, 11,6 x 18,1 cm, bez.: "reines blau / der Saum der Wolken gelb zur Seite aber rothlich (sic) / die Strahlen der sinkend(en) Sonne werfen helle Strahlen (sic) in das rein(e) blau / und die Wolken werfen Schatten". Skizzenbuch von 1806/08, Bl. 46 verso unten. (Hinz 451. Bisher unpubliziert) → "Neubrandenburg" (BS 225), "Rast bei der Heuernte" (BS 426) und "Sonnenaufgang bei Neubrandenburg" (BS 427); Wolken mit Vollmond, Bleistift, 10,8 x 17,8 cm, bez.: "1815. d.15 Decbr früh". Skizzenbuch von 1815, Bl. 26 recto. (Bei Hinz irrtümlich als Rückseite des Bl. 25 (Hinz 665). Bisher unpubliziert) → "Mondnacht am Strand mit Fischern" (BS 240. Jetzt als Leihgabe im Schinkel-Pavillon, Schloß Charlottenburg, Berlin)
- (19) Jensen, 1974, S. 149 ff.
- (20) Zur eventuellen Beziehung auf die Theorie der Gartenkunst s. Hinz, 1966, S. 34, Anm. 3 (August Semler) und Geismeyer, 1966, S. 106 f. (C. C. L. Hirschfeld).
- (21) Nr. 49 in Dahls Zettelkatalog?
- (22) Brief an Regis vom 3. 5.1819. Zitat nach BS/J S. 214
- (23) Vgl. Eimer, 1963, S. 29 f.; Sumowski, 1970, S. 12 und Eimer, 1982, S. 54 ff.
- (24) Die unmittelbare Vorlage ist möglicherweise die 1705 - 08 gebaute Dorfkirche in Loschwitz bei Dresden. S. Gurlitt, 1904, S. 83 ff. Vgl. Anm. 122 des ersten Kapitels.

- (25) "Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich" (1805), KA IV., S. 179. Die Analogie zwischen Gotik und Pflanzenwelt war im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Landschaftsgarten weit verbreitet. S. Paul Frankl, The Gothic. Literary Sources and Interpretations through eight centuries, Princeton 1960, S. 372f., 380, 457f., 460 ff. und 482 f.
- (26) Die Naturstudie, die sich im Karlsruher Skizzenbuch befunden haben muß, ist verschollen.
- (27) Unter dieser Voraussetzung kann man die Zeichnung "Obelisk im Seifersdorftal" (Hinz 355), in der sich eine Pappel und eine Tanne genau überlagern, nicht Friedrich zuschreiben; gegen die Zuweisung spricht auch die schwache Qualität des Blattes.
- (28) Ö/L, 62 x 91,5 cm, bez. r.u.: "JDahl/1853". Oslo, Nationalgalerie
- (29) BS/J S. 414
- (30) Über die mit dem Ganzen harmonisierende Autonomie der einzelnen Naturgegenstände in der Landschaftsmalerei schreibt Schiller einmal an Körner:

"In der ästhetischen Welt ist jedes Naturwesen ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und nicht einmal um des Ganzen willen darf gezwungen werden, sondern zu allem schlechterdings konsentieren muß ... Welchen Baum wird sich der Maler am liebsten aufsuchen, um ihn in Landschaften zu benutzen? Denjenigen gewiß, der von der Freiheit Gebrauch macht, die ihm bei aller Technik seines Baues gelassen ist ... (Aber) An jeder großen Komposition ist es nötig, daß sich das Einzelne einschränke, um das Ganze zum Effekt kommen zu lassen. Ist diese Einschränkung des Einzelnen zugleich eine Wirkung seiner Freiheit, d.i. setzt es sich diese Grenze selbst, so ist die Komposition schön. Schönheit ist durch sich selbst gebändigte Kraft, Beschränkung aus Kraft.

Eine Landschaft ist schön komponiert, wenn alle einzelnen Partien, aus denen sie besteht, so ineinanderspielen, daß jede sich selbst ihre Grenze setzt, und das Ganze also das Resultat von der Freiheit des Einzelnen ist. Alles in einer Landschaft soll auf das Ganze bezogen sein, und alles Einzelne soll doch nur unter seiner eigenen Regel stehen, seinem eigenen Willen zu folgen scheinen ... (Die Harmonie des Ganzen geht) Daraus eben ... hervor, daß jedes aus innerer Freiheit sich gerade die Einschränkung vorschreibt, die das andere braucht, um seine Freiheit zu äußern. Ein Baum im Vordergrund könne eine schöne Partie im Hintergrund bedecken, ihn zu nötigen, daß er das nicht tut, würde seiner Freiheit zu nahe getreten sein und Stumperei verraten. Was tut also der verständige Künstler? Er läßt denjenigen Ast des Baumes, der den Hintergrund verhüllen droht, aus eigner Schwere sich heruntersinken und dadurch dem hintern Prospekt freiwillig Platz machen; und so vollbringt der Baum den Willen des Künstlers, indem er bloß seinem eigenen folgt." (Kallias oder über die Schönheit (23. 2.1793), Stuttgart 1971, S. 49 ff. Veröffentlicht erst 1847. Vgl. Anm. 113 des ersten Kapitels.)

Schillers Absicht liegt hier nicht darin, einen Traktat der Landschaftsmalerei zu schreiben, sondern seiner Definition der Schönheit - Natur in der Kunstmäßigkeit oder Freiheit in der Technik - ein Beispiel zu geben. Im Begriff der Freiheit ist der Einfluß von Kants Moralphilosophie erkennbar. Vgl. "Über Matthissons Gedichte", Werke, Bd. 22, S. 265 ff.

- (31) Zeitler, 1974, S. 51
- (32) "Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder ... Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es ..." Novalis, Fragmente, Dresden 1929, 2074.
- (33) In Poussins Landschaften z.B. wird mit Seitenkulissen, diagonalem Aufbau im Mittelgrund, zur Bildebene parallelen, sukzessiv zurücktretenden Plänen und tektonischen Motiven ein dreidimensional organischer Raum gestaltet, der "the irregularity of inanimate nature to clarity" bringt. Zu Poussins Landschaftsbau s. Anthony Blunt, "The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin", Journal of the Warburg & Courtauld Institutes 1944, pp. 154 ff.; Kenneth Clark, Landscape into Art, Boston 1969, pp. 66 ff. Vgl. Ramdohr: "Die Landschaftsmalerei legt ... eine Fläche vor mir nieder, auf der sie mir eine Menge von Gegenständen ... schichtenweise, szenenartig hinter einander herreicht, die sie mir stets in einiger Entfernung zeigt ..." (Zitat nach Hinz, 1974, S. 139).
- (34) Bildanalyse und Entstehungsumstände des Bildes s. Helmut Börsch-Supan, "C. D. Friedrichs Gedächtnisbild für den Berliner Arzt Johann Emanuel Bremer", Pantheon 1969, S. 399 ff. In den anderen beiden Gedächtnisbildern der Toten, "Friedhofseingang" (BS 335) und "Turmeingang im Winter" (BS 403), teilen die architektonischen Motive den Raum symbolisch in zwei Bereiche. S. Białostocki, 1974, S. 31 ff.
- (35) Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolische Form'", Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974, S. 108
- (36) Die Felsen beruhen vermutlich auf (einer) Naturstudie(n) nach den Sandsteinen in der Sächsischen Schweiz. Ein paar Tannen sind mit den vorhandenen Zeichnungen (Hinz 468 und 469) identifizierbar.
- (37) Der Nebel als eine Art Vorhang, der den Raum in zwei qualitativ verschiedene Bereiche teilt, ist bis in die letzten Gemälde (BS 420, 448 und 449) zu finden.
- (38) Berliner Abendblätter, 13.10.1810. Zitat nach Hinz, 1974, S. 213
- (39) Ö/L, 38 x 46 cm, Musée Fabre, Montpellier (Fernier no. 150); Ö/L, 50 x 76 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Vgl. Rosenblum, 1975, pp. 69 ff.

- (40) S. Rosenblum, 1975, p. 69 & p. 221 f., note 4
- (41) Helmut Börsch-Supan, "Bemerkungen zu C. D. Friedrichs 'Mönch am Meer'", Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1965, S. 64
- (42) Zitat nach Hinz, 1974, S. 213
- (43) Börsch-Supan bezieht das Bild irrtümlich auf eine verschollene Zeichnung (BS/J S. 302).
- (44) Eine Federzeichnung "Zwei Männer auf Mönchgut" (BS 348) übernimmt diese geographische Situation.
- (45) Börsch-Supan, 1965, S.67ff. Mit Abbildungen der Infrarot-Aufnahmen
- (46) Ein Beispiel des Aufbaus einer 'Urlandschaft' durch Eliminieren der in den Vorstudien festgehaltenen "Kultur" aus der "Natur" kann man im "Abend an der Elbe" (BS 399) finden.
- (47) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 26, 1905, Bd. 5, S. 255
- (48) Ebd., § 27, S. 257: "Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl des Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, zu der Schätzung durch die Vernunft, und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Übereinstimmung eben dieses Urteil des Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftsideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist ..."
- (49) Carus, 1972, S. 36 f.
- (50) Helmut Börsch-Supan, "C. D. Friedrich's Landscapes with Self-Portraits", Burlington Magazine, 1972, pp. 623 f.
- (51) Marie Helene von Kügelgens Brief an Gerhard vom 22. 6.1809. Kügelgen, 1900, S. 161. Börsch-Supan suggeriert die Möglichkeit, daß dieser Ausdruck mit religiösem Zweifel Friedrichs eigene Aussage sei (BS/J S. 303).
- (52) Zu einer genauen Identifizierung s. Günter Grundmann, "Die Kompositionselemente der Riesengebirgslandschaften C. D. Friedrichs", Die hohe Straße, 1938, S. 169; ders., 1958, S. 75
- (53) Grundmann, 1958, S. 79
- (54) Nach Grundmann unterscheidet sich Friedrich gerade durch diesen Ausgleich zwischen Abweichung (Vertikalüberhöhung) und Übereinstimmung zur Natur "von jenen Prospektzeichnern des 18. Jahrhunderts, die mit der Übertragung des Mittelgebirges alpine Charakteristik erstrebten" (1958, S. 81).
- (55) In einem Prospektstich vom Ende des 18. Jahrhunderts, "Blick auf Schmiedeberg" von Joh. Morino & Co., taucht gleichfalls eine Dorfkirche als Blickfang auf. S. Grundmann, 1958, S. 34; Ausstellungskatalog Hamburg, 1974, S. 39

- (56) Auch in der "Gebirgskapelle im Nebel" (BS 196) vertritt eine Kapelle anstatt des Kreuzes das christliche Mittleramt.
- (57) Bleistift, 11,7 x 21 cm., dat. u. bez. r.o.: "den 15t Juni 18o9 / Breesen". Oxford, Ashmolean Museum. Nicht bei Hinz. Abgebildet bei Colin J. Bailey, "Six Drawings by C. D. Friedrich in the Ashmolean Museum", Master Drawings, 1975, Pl. 31b
- (58) Brief an Caroline vom 1o. 6.1822. Hinz, 1974, S. 5o
- (59) Antonina Isergina, "Unbekannte Bilder von C. D. Friedrich", Bildende Kunst, 1956, S. 275. Gerhard Eimer weist auf eine frühe Skizze auf dem Segler von 18o6 (Hinz 397) hin ("C. D. Friedrichs 'Auf dem Segler'", Zeitschrift für Ostforschung, 196o, S. 232).
- (6o) Kügelgen, 197o, S. 553. Zur "altdeutschen Tracht" und ihrer politischen Bedeutung s. Märker, 1974, S. 37 ff.; Fiege, 1977, S. 1o2 ff.
- (61) Friedrich äußerte aber unmittelbar nach der Hochzeit eine leichte Angst für die Zukunft: "... vielleicht werden wir künftig an Sorgen auch keinen Mangel haben." (Brief an die Verwandten in Greifswald vom 28. 1.1818. Hinz, 1974, S. 35)
- (62) Nach zwei herabhängenden Ästen einer Buchenstudie im Skizzenbuch von 18o7, Bl. 19 (Hinz 479) recto oben.
- (63) Die surrealistische Zeitschrift "Minotaure" veröffentlichte 1939 das Bild als Beispiel der "angoisse romantique". S. Schmied, 1975, S. 8o
- (64) Zur Entwicklung der Thematik im 19. Jahrhundert s. Eduard Hüttinger, "Der Schiffbruch - Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert", Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1971, S. 211 ff.
- (65) BS/J S. 378
- (66) Ö/L, 188 x 171,2 cm, bez. r.u.: "G. Koch / Tirolese / Roma fece / 1815". München, Neue Pinakothek. Die erste Fassung (Karlsruhe, Kunsthalle) wurde 18o5, die dritte (Berlin, Märkisches Museum) 1824 vollendet.
- (67) Frey, 195o, S. 2oo
- (68) Ebd., S. 2o1
- (69) Ebd., S. 2o5
- (7o) Zeitler, 1954, S. 176 f.
- (71) Koch soll seinen Freunden in enthusiastischem Zustand "'die großartigste Weltlandschaft' in Phantasiebildern, in denen die verschiedensten Gegenden und Völkerschaften der Erde zu einer Einheit zusammenfließen", beschrieben haben (Frey, 195o, S. 2o4).
- (72) Zeitler, 1954, S. 178
- (73) Frey, 195o, S. 224

- (74) S. S. 126 ff.
- (75) Zum nationalen Charakter von Friedrichs Landschaften s. Peter Rautmann, "Der Hamburger Sepiazzyklus. Natur und bürgerliche Emanzipation bei C. D. Friedrich", Hinz/Kunst u.a., Bürgerliche Revolution und Romantik ..., 1976, S. 78 f.
- (76) Zu Kochs Verwandtschaft mit Schiller s. Frey, 1950, S. 198 f. und 207 ff.
- (77) Schiller, "Über naive und sentimentalistische Dichtung", Werke, Bd. 20, Weimar 1962, S. 436
- (78) Zur politischen Deutung des Bildes und der Abendbilder im allgemeinen s. Märker, 1974, S. 127 f.
- (79) Ö/L, 98 x 155 cm, 1839. Oslo, Nationalgalerie
- (80) Dahl über Friedrich. Zitat nach Hinz, 1974, S. 208
- (81) Ö/L, 78 x 130 cm, bez. u. M.: "JDahl 1839". Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv. Nr. 2206 D
- (82) Canaletto (Bernardo Bellotto), "Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke". Bez. u. M.: "Bernardo Bellotto / detto Canaletto F. ano 1748". Ö/L, 133 x 237 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 606

ANHANG: Unbekannte bzw. teilweise veröffentlichte Schriften
C.D.Friedrichs und andere Archivalien

I Aus Andreas Auberts Nachlaß

Oslo, Universitätsbibliothek, Ms. fol. 2088 2u

a. Tagebuchaufzeichnungen (Kopie)

(Zum Abendlied vom 20.7.1803)

Dieser Morgen besuchte mich Reinhold es war erst 5 Uhr, und ich lag noch im Bette.

§

Den 26 Juli. Heute bin ich mit der kleinen Gans fertig geworden. Es ist sehr schlicht gerathen: so dass ich mich schämen möchte es für eigene Arbeit gelten zu lassen. Mit dem Vorsatz allen mir möglichen Fleiss auf dem Bilde anzuwenden fing ich es an; weil es ein schönes Ding im Gegenstand ist. Ich hatte aber im Anfang; so wie werend der ganzen Zeit, so ich daran gearbeitet viele Hindernisse. Die vielen Unannehmlichkeiten, ja selbst die Annehmlichkeiten (Christian kam werend der Zeit) trugen dazu bei, dass das Bild so schlecht wurde; meine Unwissenheit aber auch. So glücklich wie ich mir das Landleben sonst immer gedacht habe: so herrlich und schön finde ich (es) jetzt auch wirklich - - -

§

Den 27ten So eben habe ich wieder ein Lied gemacht, es muss aber dem vorhergehenden voranstehen; denn sonst hengen sie nicht zusammen.

Der Morgen

... (1)

§

Den 5ten August Mit Stubbenkammer für Graf Putbus will es gar nicht gehen. Ich will und muss es einige Zeit liegen lassen, oder auch ganz wegwerfen und ein Neues anfangen, denn das Angefangene ist gar zu schlecht. Etwas zu machen wozu ich keine Lust habe wird nie was werden. Ich kann nicht begreifen wie es kommen mach, dass ich keine Briefe aus Brandenburg (2) erhalte. Thäglich fühle ich das Glück des Landlebens mehr.

Loschwitz wird mir immer werter und mit jedem Tage entdecke ich neue Schönheiten in diesem Grund. Glücklicher wie ich mich jetzt dünke kann wohl keiner sein, Gott sey Dank. (3)

Von den Sätzen, die bereits bei Aubert, 1905, S.202, veröffentlicht wurden, ist in seinem Nachlaß keine Kopie mehr vorhanden.

(1) Veröffentlicht ebd., S.203.

(2) Neubrandenburg, wo Friedrichs Schwester Catharina und Bruder Johannes wohnten.

(3) Von "Täglich ..." bis "Gott sey Dank" veröffentlicht bei Aubert, 1905, S.203.

b. Brief Friedrichs an seine Frau Caroline (Kopie)

Dresden d 6t Juni 1822

Liebe Liene

Mit deinem Briefe zugleich erhielt ich heute einen aus Greifswald den du aber aufbewahren musst. Die Ruhe, fast Grabesstille um mich her den ganzen Tag hindurch thut mir zwar wohl und fördert meine Arbeiten; aber ich finde dass ich sie schon entwöhnt bin, denn ein Tag wird mir ungeheuer lang besonders der erste Tag. Übrigens befinde ich mich wohl und freue mich deines Wohlbefindens auf dem Lande.

Bei Bommer's bin ich jeden Abend gewesen und werde auch diesen Abend noch hingehen. Die Lorchen hat ihre Pauline nach Glasshütte gebracht und wird diesen Abend zurück erwartet. Mit der Mutter ist es noch immer dasselbe und ihre Kräfte nahmen eher ab als zu.

So eben hat sich eine Neuigkeit bei mir zugetragen: Eine Schwalbe kam in meiner Malerstube geflogen und kannte sich nicht wieder hinausfinden, in der Küche griff ich sie und schenkte ihr die Freiheit wieder. Es hat aber 10 geschlagen. Die Mutter befindet sich heute wie gestern.

Ich hoffe dass du nicht versäumen weist dich täglich zu baden, da du jetzt die schönste Gelegenheit dazu hast, es versteht sich dass es nicht mit vollem Magen geschehen muss.

Die Frau Hase so ich diesen Abend vor dem Donaischen Schlag gesprochen habe lässt dich grüssen.

Den 7t Guten Morgen! Diesen Morgen bin ich schon schlag 4 Uhr von Hause gegangen, und nachdem ich eine Stunde umher spaziert (war), habe ich mich gebadet und jeden Augenblick erwarte ich die Döringen. Leb wohl sammt der Emma, grüsse Kerstings und die Tante.

C.D.Friedrich

c. Brief Friedrichs an seine Frau Caroline (Kopie)

Dresden d. 27ten Juli 1822

Liebe Liene,

Da ziehen sie hin in Schaaren, Alt und Jung, Kinder und Greise, Krumme und Lahme um zu sehen wenn der grosse Vogel aufgerichtet wird. Es ist leichter einen Menschen aus seiner Wohnung zu locken als einen Hund hinter den Ofen hervor. Diesen Morgen ging ich mit Deinem Bruder über die Wiese so für die kommende Woche ein Sammelplatz der Freude - der Gemeinheit und allen Ausschweifungen seyn wird.

Gestern Mittags zwischen 11 und 12 Uhr hatten wir ein sehr starkes Gewitter mit heftigen und etwas anhaltenden Regen hier, und soll auch der Blitz längs des Ableithers des Schlossthurms gefahren sein auch einen Mann in Neustadt so zum Fenster hinaus gesehen in etwas gelähmt haben. Vorgestern Abend hat dein Bruder Fritz nach dem Gewitter an zwei Orten in der Ferne Feuer gesehen. Heute früh brachte die Döringen die Nachricht dass nach Aussage eines Schiffers bei o/in Meissen ein fürchtbares Wetter gehaust haben soll und die Schlossen, wie sie zeichte 1 Ell (1) hoch gelegen haben sollen und kein Fenster ganz geblieben. Diese Nachricht beunruhigt mich aber nicht, denn die Döringen hat mir ja die Erzählung gemacht.

Ein Besuch hat mich im Schreiben unterbrochen, und wehrend dessen ist die Menge von dem nunmehr erhöhten Vogel wie es scheine befriedigt wieder heim gegangen.

Meine frühere Absicht wardich schon als gestern abzuholen, aber dein letzter Brief bestimmte mich dich noch 8 Tage in Meissen zu lassen, und wie ich glaube nicht zu deiner Unzufrie-

denheit. Wie ist aber mit Dir, bist Du nach acht Tagen bereitwillig zurück zu kehren?

Wie ist es? eben kommt eine Frau und bringt einen Gruss von der Frau Langen vom Schulgut... (2), wo viel von uns erhielte, und bittet, ihr doch einen Groschen zu B...weine (2) zu geben (nehmlich die Frau so eben da war wollte den Groschen. ---

Du wirst deine Freude haben über die Tauben wie du dich auch freuen wirst und wundern ... (3) wenn ich dir sage dass der eine Feigenbaum zwei kleine ... (3) trägt, dass sie aber zur Reife kommen sollten (daran) zweifle ich wenn sie gleich sehr gesund aussehen. Die Zwiesel ist über eine Elle hoch und trägt jetzt Saamen. Das Brasilikum (sic) blüht. Die Lorchen ist mit ihren Kindern seit einigen Tagen schon in Glashütte und Fritz wird morgen die Louise dahin begleiten --- Dein Bruder Heinrich hat sich bloss dem Herrn gezeigt und empfohlen, entschieden ist und kann noch nichts seyn.

Schon wieder von einem grossen Besuch unterbrochen der der (sic) eine leise Hoffnung hinterlassen vielleicht mein grosses Bild zu verkaufen. ---

Gott sei mit dir und in allen was du thust gedenke an ihn und wenn ich komme dich abzuholen so komme mir gesund und mit heiter(em) frohem Gesichte entgegen; vorher aber erwarte ich noch einen Brief von dir.

Grüsse die Emma, Kerstings und die Tante ich werde schliessen müssen denn der Brief muss auf die Post

Dein F.

N.S. ...(3) die Louise nicht mitfährt, so könnte Kersting mit nach Dresden kommen.

Frau Caroline Friedrich
Neudorfchen bei Meißen

(1) 1 Dresdner Elle = 0,573m, 1 sächsische Elle = 0,566m (Verdenhalven, Fritz, Alte Maße, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachgebiet, Neustadt an der Aisch 1968).

(2) Unleserlich.

(3) Hier zerbrochen (Auberts Notiz).

d. Brief Friedrichs an seine Frau Caröline (Kopie)

Dresden 29t Juli 1822

Liebe Liene!

Für diesmal nur wenige Worte, denn es ist schon Abend und ich bin abgemattet. Du wirst wohl thun wenn du dich auf den Freitag in Bereitschaft hältst zurück zu reisen. Denke nur dann werden es vier Wochen dass Kerstings dich freundlich und liebevoll, vielleicht mit Hintenansetzung mancher Bequemlichkeit bewirthe. Du denkst zu billig als dass es dir nicht selber sollte einleuchten dass es endlich mal Zeit wehre Kerstings Wohnung zu räumen damit auch sie in ihre alte Ordnung wieder kommen. Ich meines theils wünsche es von ganzen Herzen und sehne recht dich wieder bei mir zu haben.

Den 30t Sollte ich mich verrechnet haben mit meinem Bilde und einen Tag später fertig werden mithin also statt am Freitag erst am Sonnabend dich abholen so lasse es Dich nicht wundern.

Dein Bruder ist wieder zurück von Glasshütte, alle lassen grüssen und befinden sich wohl.

Ich bin durch einen Besuch sehr abgehalten worden, daher meine Zeit sehr beschränkt.

Leb wohl auf Wiedersehen

Dein F.

Frau Caroline Friedrich
Neudorfchen bei Meissen

e. Gedicht(e) (Kopie)

Ein Wesen wohnt in meinem Innern
Was immer himmelan mich hebt
Hoch über Erd und Weltgetümmel
Nur immer nach dem Lichte strebt,
Mit ganzem Herzen, Seele, Sinn und Liebe
Jesum Christum ist ergeben.

Ein Wollen wohnt in meinem Busen
Was fest mich an der Erde bannt,
Mich fest in Sünden hält gefangen
Nur immer an den Irdschen hangt,
Denn ist mein Thun mein ganzes Leben
Nur eitle Thorheit eitles Streben.

So schwank ich zwischen Gut und Bösen
Gleich einem Rohr vom Wind bewegt
Bald heb ich mich zum Licht empor
Bald sink ich in des Abgrunds Tiefen; (1)
So wie(')s im Herzen from(m) sich regt
Wie sich(')s im Busen wild bewegt.

Wo ist die Wahl wo der Wille (2)
Was Menschen überm Thier erhebt?
Such nicht: dir sey nicht Kraft geworden.
Vergrab nur nicht das dir vertraute Pfund!
Wer da gebraucht was ihm gegeben.

(1) Oder: Bald muß ich sinken in des Abgrunds Tiefen.

(2) Auf einer anderen Seite (Auberts Notiz). Die letzte Stro-
phe kann ein selbständiges Gedicht sein.

f. Selbstverteidigendes Gedicht (Kopie)

Grob nennt man mich
Unhöflich und so wut;
Doch wer dies thut, der kennt mich nicht
Ist falsch, hasst Wahrheit oder sonst im kleinen Licht.

g. Selbstverteidigendes Gedicht (Kopie)

Diesen Mann wird Gott lohnen
Lieben, schützen, hoch ihn trohnen (sic)
Auch hienieden wird sein Abend
Still und heilig, für ihn labend.

- h. Ein Blatt unter Friedrichs Papieren (Kopie; Echtheit des Textes fraglich)

Und wenn uns die Menschen verlassen oder verwunden, so breitet ja auch immer der Himmel, die Erde, und der kleine blühende Baum seine Arme aus, und nimmt den Verletzten darin auf, und die Blumen drücken sich an seinen wunden Busen an, und die Quellen mischen sich in unsern Tränen, und die Lüfte fließen kühler in unserer Seufzer und wir tauchen uns mit aller tausend Sternen (?) in reine Geister Quellen ein, und, steigen geheilt und mit abgespannten Krämpfen aus dem Lebenswasser wieder heraus.

Jean Paul

- i. Skizzenhaftes Porträt eines jungen Mannes mit Zopf im Profil (Foto; s. Abb. 5)

Ein Albumblatt. Graphit/Papier. Größe unbekannt. Bez. l.o.: "So sech de Mann ut"; l.u.: "Dresden d 29t September 1799"; r.u.: "C.D.Friderich aus Schwedisch Pommern". 1905 im Besitz von Prof. Friedrich Engel, Greifswald. Das Album, in das sich Friedrich selbst dem ehemaligen Besitzer gewidmet haben soll, gehörte Dr. Meinecke aus Oldenburg, Urgroßvater von Frau Engel. Nicht bei Hinz.

Nach Friedrich Engels Brief vom 17. 4. 1905 an Aubert handelt es sich um ein Selbstporträt des Künstlers. Die physiognomischen Züge aber, vor allem die auf der Höhe der Augen einfalende Hakennase und das fliehende Kinn, entsprechen nicht denen des Malers (vgl. sein Selbstporträt im Profil um 1802, BS 73). Die Bezeichnung, "So sieht der Mann aus", deutet ebenfalls auf eine andere Person hin. Im Berliner Skizzenbuch von 1799/1800 findet man ein sehr ähnliche Porträtzeichnung (Hinz 190), wahr-

scheinlich eine Kopie oder - falls die Skizzen nicht nach der Ordnung der Seitennummern entstanden - eine Vorstudie des erwähnten Blattes. In demselben Skizzenbuch befindet sich auch eine Skizze eines gekrümmt gehenden Mannes mit einer Flasche in der Hand, dessen Profil dem oben Dargestellten ungefähr entspricht (Hinz 182). Vermutlich ist dieser eine damals Friedrich nahestehende Person, möglicherweise einer der Kunstschüler, die in derselben Pension wohnten.

j. Beschreibung eines Knabenskizzenbuches aus "David Kaspar Friedrich" (Maschinenschrift), S.14f.

25 Blätter, 20x16cm. 1906 auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung in Berlin ausgestellt (außer Katalog). Damals im Besitz der Verwandten des Künstlers in Greifswald.

Bl.1: Mörser; Hut; Klapptisch; Schere; Buch; Sitzender Knabe mit langem Haar in Kniehosen; Messer

Rs.: Lesender Mann; Zweig mit Blättern; Krug; Schrank; Spinnrocken; Sack

Bl.2: Träge hingestreckter Mann; Blume

Rs.: Frau, die an einem Klapptisch sitzt und schält

Bl.3: Sitzende Frau; Löffel; Lichtschere; Schachtel; Werkzeug

Rs.: Sitzende Frau; Tisch; Leuchter; Flasche; Schlüssel

Bl.4: Nelke; Stehendes Mädchen; Suppenschüssel usw.

Rs.: Sitzende Frau von links; Kachelofen; Krug usw.

Bl.5: Stehender Knabe mit den Händen über dem Kopf, von hinten gesehen

Rs.: Drehbank usw.

bisher meistens "nur in Umrissen gezeichnet",
danach "immer mehr abgeschattierte Zeichnungen"

Bl.7: Nackter sitzender Knabe

Rs.: Liegender nackter Knabe, von hinten gesehen; Sack
(schattiert)

Bl.8: Stehender nackter Knabe, von hinten gesehen

Rs.: Pferde; Schlafender Mann

"Dann folgt unter vielen anderen ein Glas, das Schatten wirft. Und ein großes Männergesicht besonders knabenhaft gezeichnet. Auf diese Weise geht es über alle 25 Blätter weiter mit Dingen wie: Ein Himmelbett, Knabenprofile, Frauenprofile. Ein Leseputz, schattiert. Ein Stuhl mit daran hängenden Kleidern, deren Stoffalten und Faltenwurf ihn interessiert haben. Zwei bei Abendlicht lesende Knaben. Ein junges Mädchen. Ein paar Versuche, den Handrücken zu zeichnen usw. Eine unersättliche Aufmerksamkeit für die Gegenstände, wie das Auge sie wahrnimmt, eine im höchsten Grade ausgeprägt visuelle Naturanlage ist der charakteristische Eindruck, den wir aus Friedrichs erstem Skizzenbuch erhalten."

"Nichts darin deutet auf eine künstlerische Schulung hin, nichts an einem Strich ist der schematische Unterricht des Jahrhunderts der Routine zu spüren."

Diese "knabenhaften" Skizzen ohne "künstlerische Schulung" zeigen Friedrichs spontanen Gestaltungstrieb in seinen ersten Versuchen wohl am besten: Festhalten der nahen, tastbaren, alltäglichen Gegenstände, die ihm in die Augen fielen - weder Phantasien- oder Märchenbilder noch Landschaften. Vermutlich sind sie der Kreidezeichnung einer jungen Frau im Profil im Greifswalder Stadtmuseum nahe (Hinz 28; wenn die Dargestellte eine der beiden Schwestern des Künstlers ist, entstand das Bildnis spätestens 1791, also von der Hand des höchstens Sechzehnjährigen, denn eine der Schwestern, Maria, starb im Mai, und die andere, Catharina, verließ Greifswald nach ihrer Hochzeit im September 1791). In technischer Hinsicht ist dieses beinahe nur in Umrissen gezeichnete Bildnis reichlich primitiv und übersteigert nicht das Niveau begabter Kinder seines Alters. In dem Blatt ist aber, anders als in den Übungen nach Vorlagen (Hinz 8 - 12, 15 - 27), eine Spontaneität erkennbar, mit der der Zeichner das nicht besonders schöne, trotzdem aber nicht idealisiert-schematische Profil festhält, wie es ist.

II Oslo, Kupferstichkabinett der Nationalgalerie

a. Brief Friedrichs an Dahl

Herrn Professor Dahl
an der Elbe N 33 in Dresden

Der Überbringer Herr Faust Mahler ist mir von Herrn Groll empfohlen und bitte um eine kleine Gabe

C.D.Friedrich

Mit Dahls Notiz: "Erhalten Dresden d. 13. Juny 1836. Aus Töplitz, von Prof: Landschaftsmaler C.D. Friedrich. JDahl"

b. Brief Kerstings an Caroline Friedrich

Ihr(e) Wohlgeborene(e)
Frau Professor Friedrich

in Schmuckscher(?) Hause am Elbberge zu Dresden

Geehrte Frau!

Dem Wunsche des Herrn Professor Dahls (sic) zu befriedigen, beantworte ich sogleich Ihren lieben Brief, und wir freuen uns alle über die guten Nachrichten die wir dadurch erhielten. Gott möge auf ferner alles Wohl beschicken.

Einige 20 Jahre möge es wohl sein, da ich den guten Friedrich zeichnete, irre ich nicht so war es in (sic) Jahre 1818, als ich aus Polen zurück, mich seiner so recht versichern wollte, den(n) damals zeichnet(e) ich viele meiner Freunde und dieser war der Hauptmann (sic) aller  somit gebe ich Ihnen darauf mein(en) ganzen Namen Georg F(r)iedrich Kersting zum guten redlichen Gebrauch und im Gefolge Friedrichs und Dahls sehe ich ihn gerne. Viele Grüße von Frau Agnes und Kinder(n) und empfehlen uns alle zum ge...sten (1) freundlichen Andenken

G Kersting

Meißen

d 30t Jan: 1841

Eiligst wie die Orage

Entstanden wahrscheinlich anlässlich der Genehmigung, das 1818 von Kersting gezeichnete Porträt Friedrichs als Beigaben der Nachlaßauktion zu vervielfältigen. Kersting war von 1815 bis 1818 als Zeichenlehrer in Warschau tätig, 1818 wurde er Maler-vorsteher an der Meißener Porzellanmanufaktur und heiratete Agnes Sergel.

(1) Unleserlich.

c. Katalog von Friedrichs Zeichnungen in Dahls Besitz (nach 1847)

Friedrich, (Caspar David, Landschaftsmaler und Professor, geb. d.5. Sept 1774 zu Greifswalde in Pommern † d. 7. Mai 1840 zu Dresden.)

An Handzeichnungen und Studien: ---

Hünengrab auf Rügen, Sepiazeichnung unter Glas und g. Rahmen.

--- (1)

8 Aufgezogene Zeichnungen.

29 Blatt (sic) Zeichnungen und Studien - (Folio Format)

36 Blatt dergl. (in Octav Form.)

No 26 Ein großes Studienbuch Folio(sic) Format - enthaltend
24 Blatt. (3)

No 24 Ein kleines dergl. enthält 23 Blatt

(2) No 19 Eins dergl. enthält: 24 Blatt (4)

No 16 Eins dergl. enthält: 17 Blatt. (5)

Von ihm folgt:

einige nachgelaßene Fragmente (eigene Handschrift) - (6)

Fragmente aus seinem nachgelassenen Papieren nebst seinen (sic)
Portrait - zu seinem Gedächtniß mit einer Vorrede von Geheimen
Med. Rath Dr: Carus (7)

Friedrichs Portrait, gezeichnet von Malervorsteher G. Kersting
in Meissen † dasselbst July 1847. (8)

An Radierungen und Holzschnitten: Letzere (sic) von seinen (sic)
Bruder nach seinen und Anderen Zeichnungen (9); Friedrichs Bru-
der war Tischler-Meister in Pommern u. die Holzschnitte sind
meist mit seiner Hobel gezeichnet. ---

161 Blatt

(1) BS 477. Vgl. Verzeichnis von Oelgemälden, Handzeichnungen
und sonstigen Kunstgeständen aus dem Nachlasse des ver-
storbenen K. S. Prof. C. D. Friedrich (Nachlaß-Katalog), 1843,
Oslo, Kupferstichkabinett der Nationalgalerie, Nr.59. Ab-
gedruckt bei Sumowski, 1970, Anhang I und BS/J, S.219f.

(2) Nummer des Nachlaß-Katalogs

(3) Skizzenbuch von 1807. Oslo, Nationalgalerie, Inv.Nr.B 16070

(4) " von 1815. " Inv.Nr.1962/45

(5) " von 1818. " Inv.Nr.B 16068

In der Osloer Nationalgalerie befindet sich ein viertes
Skizzenbuch Friedrichs von 1806, Inv.Nr.B 16069, Nachlaß-
Katalog Nr.22. Zusammen mit dem Skizzenbuch von 1818 aus
den Besitz des dänischen Malers Lorenz Frølich (1820-1908).
Vgl. Reitharová/Sumowski, 1977, S.48 und 50, Anm.60.

(6) Ein Fragment mit dem "Zuruf an den Künstler" befindet sich im
Kupferstichkabinett der Osloer Nationalgalerie. S. Aubert,
1895/96, Sp.285, Anm.1.

(7) Carus, 1841

(8) S. Anhang II-b. Lithographie von L. Zöllner nach einer
Porträtzeichnung von Kersting aus dem Jahre 1818. Den Nrn.
46-70 und wohl auch 93 des Nachlaß-Katalogs wurde je ein
Exemplar davon beigegeben. Abgebildet bei Carus, 1841,

Frontispiz.

(9) Nachlaß-Katalog Nr.93

III Greifswald, Staatsarchiv (Leihgabe des Kreisheimatmuseums
Demmin)

a. Brief Caroline Friedrichs an die Brüder ihres Mannes in
Greifswald (Rep.47, Au 83)

Dresden den 29ten Januar 1818

Liebe Brüder wie leicht würde es mir nicht werden an Ihnen (sic) zu schreiben, wenn ich das Vergnügen hätte Sie alle schon persönlich zu kennen, so aber ist es immer mehr etwas Gezwungenes als wenn man mit einander spricht, welches; wenn alles nach meines Mannes Wunsche geht doch zu den (sic) Frühjahr geschehen kann worauf ich mich sehr freue, dann wollen wir viel mit einander plautern (sic), was schriftlich zu weitläufig ist, besonders hätte ich manchemahl grosse Klagen über meine Herrn Gemahl zu führen, ich will ihn aber nicht bey seinen lieben Brüdern anklagen, denn ich weis(s) nicht was er von mir schreiben könnte, und (um) mich in Schutz zu nehmen kennen Sie mich noch zu wenig bis Sie es selbst werden sehen (sic) wer recht oder unrecht hat. Übrigens ... (1) Ueberdies haben wir uns bis jetzt doch noch nicht gezankt. Recht sehr sehnen wir uns beide nach Briefen aus Pommern; an alle unbekannter weise recht herzliche Grüsse, das(s) die Briefe Sie alle recht gesund antreffen möge(n) wünscht

Ihre aufrichtige Schwester

Caroline Friedrich

Beteiligung Carolines am ersten Brief an die Brüder Friedrichs nach ihrer Hochzeit. Vor Friedrichs Schlußwort. Vgl. Hinz, 1974, S.34f.

(1) Hier Flecken.

b. Brief der Berliner Akademie der Künste an Friedrich (Rep.47,
Au 75)

Die Königlich Preußische Akademie der Künste, deren letzte (sic) Kunst-Ausstellung Sie durch Ihre geniale Kunst-Produkte bereichert haben, hat Sie in der Sitzung vom 12ten November v. J. zu ihrem ordentlichen auswärtigen Mitgliede aufgenommen. Es gereicht uns zum Besondern (sic) Vergnügen, Ihnen das nunmehr vollzogene Diplom anbei überschicken zu können.

Berlin d 18ten März 1811

Directorium und Senat der
Königlichen Akademie der Künste

Frisch Director
Gentz Secretair

An den Landschaftsmaler
Herrn Friedrich zu Dresden

Vgl. Aubert, 1915, S.10, Anm.1, und BS/J, S.213 (Acta der extraordinären Conferenz des Senats der Königl: Academie der Künste vom 12. 11. 1811).

IV Greifswald, Stadtarchiv

Familien-Nachrichten von Gottfried Theodor Pyl (1791-1853)
(Rep.59, Depositum Prof. Pyl), Reisen nach Berlin und Carlsbad,
Reise 1821, S.26

Dresden 11. Juli 1821

In einer dieser Vorstädte an der Elbe wohnte der Landschaftsmaler Friedrich, eine Treppe hoch, an den ich einen Brief von Quistorp und einen Friedrichsdor von seinem Bruder, der zu Greifswald am Markt wohnt, abzugeben hatte (1). Er war recht artig und zeigte mir mehrere Gemählde, unter denen sich ein bestelltes, Stubbenkammer von unten aufgenommen (2), befand und ein anderes großes, welches F bey der bevorstehenden Kunstaussstellung ausstellen wollte. Es stellte die ruhige Meeresfläche dar, welche von dem Mond, der gerade hinter dicke (sic) Wolken hervortritt, erhellt wird; im Vordergrunde sitzen 2 Frauen auf einem großen Felsenstück und schauen ins Meer, so wie 2 Männer

die auf ein Paar Steinen stehen die tiefer ins Meer liegen.
Es war ein schönes Stück, von dem man nur mit Gewalt seinen
Blick losreißen könnte (3).

(1) Vgl. Brief Friedrichs an seinen Bruder Heinrich vom 23. 9.
1821. Wiegand, 1924, S.63

(2) Vgl. ebd., und Sumowski, 1970, Nr.185. Nicht bei BS.

(3) Vgl. denselben Brief. BS 281

Freundliche Mitteilung von Hrn. Dr. Rudolf Biederstedt, Direktor des Stadtarchivs.

V Dresden, Kupferstich-Kabinett

Brief Friedrichs an den Schlesischen Kunstverein in Breslau
(Inv.Nr.C 1937-2172g, Vermächtnis Johann Friedrich Lahmanns)

Durch die gutige Besorgung des Herrn Professor Dahl empfängt
der Kunstverein in Breslau zwei Bilder: den Ostseestrand und
eine Gebirgsgegend und bittet nach beendigung (sic) der Aus-
stellung es wieder nach Dresden zurück zu senden

Dresden den 25t May
1830

Ew. Wohlgeboren
ganz ergebenster
C.D.Friedrich

Der Preis jedes Bildes ist 100 Dukaten

VI Dresden, Staatsarchiv

a. Brief Friedrichs an Friedrich August I, König von Sachsen
(Akten der Kunstakademie Nr.33, Bl.95f.)

Dem Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten
Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich August
König von Sachsen u.u.u.
Meinem allergnädigsten Herrn

Allerdurchlautigster Großmächtigster KÖNIG,
Allergnädigster Herr,

Ew. Königl: Majestät geruhen allergnädigst, Sich folgende allerunterthänigst gehorsamste Bitte in tiefster Ehrfurcht von mir vortragen zu lassen.

ich bin in Greifswalde, im ehemaligen Schwedischen Antheile von Pommern, geboren und stehe jetzt im 42sten Jahre meines Lebens. Aus eigener Neigung bestimmte ich mich frühzeitig dem Studio der Landschaftsmalerei, worinnen ich in meiner Vaterstadt den ersten Unterricht empfang und mich nachher, vier Jahre hindurch, auf der Königlichen Akademie zu Kopenhagen weiter ausbildete. Nachdem ich mich eine Zeit lang in Berlin aufgehalten und dort der Kunst obgelegen hatte, kam ich, vor nunmehr achtzehn Jahren, nach Dresden, um hier, in der Nähe der trefflichsten Kunstschatze, und umgeben von einer schönen Natur, meine artistischen Arbeiten fortzusetzen. Unter dem väterlichen Schutze Ew: Königl: Majestät, wo Wissenschaften und Künste blühen, in einer Stadt, die man mit Recht das deutsche Florenz nennt und unter einem biedern Volke, das sich durch seine Religiosität, wie durch seinen Kunstsinn auszeichnet, habe ich einen beträchtlichen Theil meines Lebens zugebracht, und so ist Sachsen mein zweites Vaterland und seine Bewohner meine geliebten Landsleute geworden, zu denen ich, nach jeder Reise in andre Staaten, mit neuer Liebe und Anhänglichkeit zurückkehrte. Diese Gesinnungen haben in mir den Wunsch erzeugt, meine Tage unter Ew: Königl: Majestät milden Scepter zu beschließen, indem ich es für meine Ehre und mein Glück ansehe, mich zu Allerhöchstdero Unterthanen zählen zu dürfen. Da ich nun, während meines Hierseyens, mehrmals Gelegenheit gehabt habe, die erfreuliche Bemerkung zu machen, daß meine, bei den jährlichen öffentlichen Kunst-Ausstellungen, mit ausgestellten Arbeiten, nicht ohne Beifall der Kenner und Kunstfreunde geblieben sind, und mir auch außerdem das Glück zu Theil geworden, ist, jungen Leuten, die sich bei ihrem Studio der Landschaftsmalerei, meines Rathes bedienen wollten, nützlich zu werden, so wage ich es, um jenen Wunsch, als Sachse zu leben

und zu streben, desto ungestörter ausführen zu können, und da die hiesige Kunst-Akademie mehrere ihrer Mitglieder seit kurzer Zeit, durch den Tod verloren hat, Ew: Königl: Majestät allerunterthänigst gehorsamst zu bitten:

Allerhöchstdieselben wollen mir die Mitgliedschaft bei der hiesigen Akademie der Künste zu ertheilen, auch mich, mit einem diesfallsigen Gehalt, beßerer Fortsetzung meiner artistischen Thätigkeit, zu begnadigen, und deshalb die erforderlichen allerhöchsten Befehle ergehen zu lassen,

huldreichst geruhen.

Der lebhafteste Eifer für die Kunst, wird die dankbare Rührung beurkunden, mit welcher ich diese allerhöchste Milde verehren werde, als

Ew: Königl: Majestät

Dresden am 10e Juny 1816

allerunterthänigst gehorsamster
Caspar David Friderich

Nur die Unterschrift ist eigenhändig.

- b. Gutachten Friedrichs über August Heinrichs Bild "Partie aus dem Uttewalder Grund" an den Sekretär der Akademie Winkler (Akten der Kunstakademie Nr.75, Repertorium 1819-1820, Bl. 112)

Daß im Verzeichniße unter No (1) aufgeführte Bild von A. Heinrich, zeigt bei näherer Betrachtung und Untersuchung von seiner Fähigkeit in der Darstellung und einen reinen Sinn und Liebe für Natur und Wahrheit. Aber mehr als Heinrich bis jetzt geleistet hat, ist vielleicht zu berücksichtigen was in der Folge von ihm zu erwarten steht. Denn unter der treuen Nachahmung der Natur fühlt Heinrich es recht lebendig daß die Kunst noch eine höhere Forderung am Künstler, und wiederum der Mensch vom Kunstwerke zu machen hat. Nach meiner Überzeugung wehre (sic) gerade das reinere höhere Streben, was an Heinrich betrachtet und belohnt zu

werden verdient; um so mehr da es so selten ist.

Dresden d 7t Sept 1820

C D Friderich

(1) Hier sollte mit der Katalognummer der Dresdner Akademie-Ausstellung des Jahres 1820 (Nr.332) versehen sein.

c. Brief Friedrichs an den Generaldirektor der Dresdner Kunstakademie (Akten der Kunstakademie Nr.53, Urlaubsgenehmigung betr: vom Jahre 1809 bis mit 1831, Bl.77)

An Srh. des Herrn Hof-Marschalls
und General-Directors der Kunst-Akademie,
Herrn Grafen Vitzthum von Eckstädt
Excellenz

Unterthäniges Pro Memoria

Um eine Folge von Ansichten der Insel Rügen zu vollenden, so wie das Seebad zu gebrauchen, sehe ich mich genöthiget eine Reise in jene Gegend zu machen, und daher Hochdieselben zu ersuchen, mir den dazu erforderlichen Urlaub auf die Monate Juny, July und August, und Fortgang des Gehaltbezugs, bey Srh Königl-Majestät gnädigst auszuwirken.

Mit der ausgezeichnetsten Hochachtung verharrend

C D Friderich

Dresden am April 1826

Vgl. Loc.2377, Vol.XVIII, Bl.212f. (abgedruckt bei BS/J S.215)

d. Brief Friedrichs an Karl Theodor Winkler, Kassierer des Sächsischen Kunstvereins (Akten des Sächsischen Kunstvereins Nr.4 (1834-1835), Bl.59)

Herrn Hofrath Winkler in Dresden (1)
Wohlgeboren

Auf Verlangen den Preis des gegenwärtig von mir im Kunstverein aufgestellten Bildes zu nennen, so stelle ich denselben sammt den Rahmen zu 150 Thaler.

C. D. Friderich

Dresden, den 28t April 1834

(1) Von fremder Hand auf "D. Carus" umgeschrieben.

e. An denselben (ebd., Bl.236)

Herrn Hofrath Winkler
Wohlgeboren

Da ietzt vom Verein verlangt wird den Preis der Bilder anzu-
geben, so setze ich denselben so wie ihn mir früher der Verein
für ein Bild samt Rahmen in gleicher Größe wie das Gegenwärtige
sich selbst gesetzt hat nehmlich: 160 Thaler:

C. D. Friedrich

Vor dem 11. 8. 1835

VII Texte der Schriftübungen

a. Museum der Stadt Greifswald, Inv.Nr.K2/848. Hinz 6

Mäßigkeit ist zupförderst nöthig beym Essen und Trinken. Wer
darin mäßig ist, sagt Hirach (sic), bewahret dadurch seine Ge-
sundheit(,) schläft sanft, ist des Morgens(-)frühe heiter, hat
Lust und Munterkeit zu seinen Arbeiten. Er kann auf ein höheres
Lebens(-)Ziel und glückliches Alter eher rechnen, als der in
Unmäßigkeit gelebt hat. Mäßige Menschen sind gesund und blühend,
ihr Körper ist resch. Unmäßige, Gefräßige, Trunkenbolde, werden
früh an Leib und Seele schwach. Man kann aber auch unmäßig
seyn in Arbeit und Vergnügen, besonders in letztern. Leute,
die des Vergnügens, Spielens und dergleichen nie genug kriegen
können, schaden sich selbst, denn sie rauben sich den frohen
Genuß für die Zukunft. Ein Verständiger hält daher Maaß in
allen Dingen.

Mediam cydnus (sic) amnis, de quo paullo (sic) ante dictum est, interfluit et tunc aestas erat cujus calor non aliam magis quam Ciliciae eram vapore solis accendet, et diei ferridissimum tempus coeperat. Pulvere ac sudore simul perfusum regem invitavit liquor fluminis ut calidum adhuc corpus abluerit. Itaque veste deposita in conspectu agminis; decorum quoque futurum ratus, se ostendisset suis levi ac parabili cultu corporis se esse contentum; descendit in flumen. Vixque ingressi subito horrore artus rigere coeperunt.

b. Museum der Stadt Greifswald, Inv. Nr. K2/696. Hinz 1

Predige das Wort, halte an, es sey zu rechter Zeit, oder zur Unzeit; strafe, dräue, ermahne mit aller Geduld und Lehre. Denn es wird eine Zeit seyn, da sie die heilsame Lehre nicht leiden werden: sondern nach ihren eigenen Lüsten werden sie ihnen selbst Lehrer aufladen, nach dem (sic) ihnen die Ohren jucken. Und werden die Ohren von der Wahrheit wenden, und sich zu den Fabeln kehren. Du aber sey nüchtern allenthalben: leite dich, thun das.

Caspar David Friedrich Greifswald d 1t October 1788

c. Museum der Stadt Greifswald, Inv. Nr. K2/718. Hinz 2

Gott hat selbst in unsere Schmerzen und Bekümmernisse einen gewissen Keim zum Vergnügen gepflanzt und Dinge, die ganz widerwärtig scheinen, arbeiten mit(-)einander zu einem gemeinschaftlichen Zweck(.) Aus dem Tode wird Leben geboren; Entziehung erweckt Hof(f)nung und Sehnsucht erhöht die Freude des Genusses. Der Tod befreit unsern irrdischen (sic) Leib gleichsam von den gröberen Schlacken, die ihn zu einem unsterblichen Leben des Himmels unfähig machen.

Caspar David Friedrich Greifswald d 1t December 1788

d. Museum der Stadt Greifswald, Inv. Nr. K2/717. Hinz 3

Strebe nach den besten Freuden, und ziehe Vervollkommnung deiner Seele allen Freuden der Sinn vor(.) Reichthum an guten Besinnungen sey dein höchstes Gut, ein gutes Gewissen dein bester

Schatz(.) Bezähme deine Sinnlichkeit, daß sie dich nie an höheren Freuden hindern. Versage dir, dich besiegen zu lernen, auch erlaube Freuden(-)Traum nicht ihrem äußern Scheine; die reitzenden (sic) Dinge sind dem Unvorsichtigen (sic) iust süßes Gift. Halte (sic) Maaß in allen Dingen, aber den Bemühen, immer tugendhafter und in dir selbst glücklicher zu werden, setze keine Grentzen (sic). Denn wer nicht besser wird, wird schlimmer.

Caspar David Friedrich - Greifswald d 1t Januar 1789

e. Kiel, Stiftung Pommern, Inv. Nr. 1363. Hinz 4

Richte dein(e) Vergnügen nach deinen Mitteln ein, laß nicht deren Erkauf ihre Annehmlichkeiten übersteigen. Das Blück (sic) müsse niemals der Vorsicht das Auge verschliessen, und der Ueberfluß die Mäßigkeit vertreiben: der sich nicht bey dem Ueberfluß zu mäßigen weiß, wird einstens um die Nothdurft weinen. Lernen die Weisheit aus der Thorheit der andern, betrachte ihren Fall und wandle vorsichtig. Uebereile dich nicht im Mißtrauen, und sey nicht schnell jedermann (sic) zu trauen; probi(e)re. Hast du aber die Probe gemacht, so schließ deinen Freund in dein Hertz ein, wie einen unschätzbaren Diamante(n) -

Caspar David Friederich (sic) Greifswald d 1 März 1789

f. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1930/305. Hinz 5

Wer nicht gehorchen lernt, lernt auch in die Folge nicht auf eine vernünftige Art befehlen, und hat einmal keinen Gehorsam von anderen zu erwarten. Ungehorsame Kinder werden gemeiniglich lange nachher erst wieder von ihren Kindern für den Kummer bestraft, den sie ihren Eltern machten. Wer in der Jugend halsstarrig und ungehorsam gegen Vorgese(t)zte ist, hat nicht allein sogleich, sondern besonders in der Zukunft viel Verdruß und Unangenehmes zu fürchten, da er nie in eine Lage kommen kann, wo er nicht nöthig hätte andern zu gehorchen. Der Ungehorsame thut sich also selbst den größten Schaden. Er verschlimmert sich auch durch Nichtbefolgung heilsamer Befehle, von Zeit zu Zeit mehr, und wird fürs gantze Leben, ein elender mitleidenswürdiger Mensch.

C. D. Friederich d 1t April Greifswald d 1t April (sic) 1789

LITERATURVERZEICHNIS

1. Archivalien

Akten der Kunstakademie Dresden, Nrn. 33-36, 46, 47, 53, 75, 112a, Loc.2377, Vol.XII, XIII, XVIII & Loc. 2379, Vol.X, Staatsarchiv Dresden

Akten des Sächsischen Kunstvereins, Nrn. 1-9 & 97, Staatsarchiv Dresden

Aubert, A., Nachlaß, Oslo, Universitätsbibliothek, Ms. fol. 2088 2u

Dahl, J.C.C., Nachlaß, Oslo, Kupferstichkabinett der Nationalgalerie

Friedrich, C.D., Brief an die Verwandten und Gedichte, Staatsarchiv Greifswald, Rep.47, Au 82 & 83

Ders., Brief an den Schlesischen Kunstverein und "Äußerung"-Fragmente, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. 1937-2172g

Ders., Brief an Schulze, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethemuseum, Hs - 13912

Ders., Über Kunst und Kunstgeist, Sächsische Landesbibliothek, Mscr. Dresd. App.278. Nr.66e -66g

2. Gedruckte Quellen

Böhme, J., Sämtliche Werke (hrsg., v. K.W. Schiebler), Leipzig 1832

Carus, C.G., Briefe über Landschaftsmalerei (Leipzig 1835²), Neudruck Heidelberg 1972

Ders., Friedrich der Landschaftsmaler (Dresden 1841), Neudruck Berlin 1944

Ders., Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten (Leipzig 1865/66), 2 Bde., Weimar 1966

Claudius, M., Werke. Asmus omnia sua secum portans oder sämtliche Werke des Wandsbecker Boten, Stuttgart 1962

Eckermann, J.P., Gespräch mit Goethe, Wiesbaden 1959

Eitner, L.(ed.), Neoclassicism and Romanticism 1750 - 1850 Sources and Documents, 2 vol., New Jersey 1970

Fernow, C.L., "Über die Landschaftsmalerei", Römische Studien, Zürich 1806, Bd. 2, S.11 ff.

Ders. (ergänzt von Riegel, H.), Carstens, Leben und Werke, Hannover 1867

Förster, L.(Hrsg.), Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters, Dresden 1846

Friedrich, C.D. (hrsg. v. Eberlein, K.K.), Bekenntnisse, Leipzig 1924; Bekenntnisse im Wort, Berlin 1939

Ders. (hrsg. v. Wiegand, F.), Aus dem Leben C.D.Friedrichs. Geschwisterbriefe, Greifswald 1924

Ders. (hrsg. v. Hinz, S.), C.D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968¹ und 1974²

Goethe, J.W.v., Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., München 1974; Berliner Ausgabe, Berlin - Weimar 1961 - 1978

Ders., Briefe, Hamburger Ausgabe in 4 Bdn., Hamburg 1964

Hegel, G.W.F., Werke in 20 Bdn., Frankfurt/Main 1970

Heinse, W., Ardinghello und die glückseeligen Inseln (1787), Stuttgart 1978

Kant, I., "Kritik der Urteilskraft", Kant's gesamte Schriften, Bd. 5, Berlin 1908

Kosegarten, L.T., Poesieen, 3 Bde., Leipzig 1802

Kügelgen, Marie Helene (hrsg. v. Kügelgen, A. und E.), Ein Lebensbild in Briefen, Leipzig 1900

Kügelgen, W.v., Jugenderinnerungen eines alten Mannes (Berlin 1870), Zürich 1970

Ders., Zwischen Jugend und Reife des alten Mannes, Leipzig 1925

Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, Berlin 1914

Meyer, H., Kleine Schriften zur Kunst, Stuttgart 1886

Müller, A., Kritische/ästhetische und philosophische Schriften (hrsg. v. Schroeder, W. und Siebert, W.), 2 Bde., Neuwied und Berlin 1967

Novalis (hrsg. v. Kluckhohn, P. und Samuel, R.), Schriften, 4 Bde., Leipzig 1929 und Darmstadt 1960 - 1975

Ders., Fragmente, Dresden 1929

Ramdohr, W.B.v., Charis, Leipzig 1793

Richter, L., Lebenserinnerungen eines deutschen Malers (hrsg. v. Richter, H., mit Tagebuchniederschriften und Briefen), Leipzig 1909; (nach dem Originalmanuskript) Frankfurt/Main 1980

Runge, P.O., Hinterlassene Schriften, 2 Bde. (Hamburg 1840 und 1841), Neudruck Göttingen 1965

Schelling, F.W.v., Werke (hrsg. v. Schröter, M.), München 1927 - 1959

Schiller, F.v., Werke, Nationalausgabe, Weimar 1943 -

Ders., Kallias oder über die Schönheit, Stuttgart 1971

Schlegel, F., Kritische-Friedrich-Schlegel Ausgabe, München-Wien-Zürich 1958 -

Ders., Schriften und Fragmente Ein Gesamtbild seines Geistes (hrsg. v. Behler, E.), Stuttgart 1956

Ders., Literary Notebooks (hrsg. v. Eichner, H.), London 1957

Ders., Roman-ha Bungaku-ron (Schriften über die romantische Literatur, Jap Übers. mit einer Einleitung von Yamamoto, T.), Tokio 1978

Schleiermacher, F.D.E., Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (Berlin 1799), Göttingen 1899 und Stuttgart 1977

Schnorr von Carolsfeld, J., Briefe 1817 - 1827, Gotha 1886

Schubert, G.H.v., Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1808

Seckendorff, A. Freiherr v., Die Resultate meines Planes der Völkerschlacht bey Leipzig ein Denkmal zu setzen, Leipzig 1814 und 1815

Tieck, L., Franz Sternbalds Wanderungen (1798), Stuttgart 1966

Uhde, H. (Hrsg.), Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler, Berlin 1875

Wackenroder, W.H., Werke und Briefe, Heidelberg 1967

Wasmann, F. (hrsg. v. Grönvold, B.), Ein deutsches Künstlerleben, Leipzig 1915

Winckelmann, J.J., Kunsttheoretische Schriften, Baden-Baden-Strasbourg 1962 - 1971

Zola, E., Salons (éd. par Hemmings, F.W.J. et Niess, R.J.), Genève 1959

3. Zeitgenössische Zeitschriften und Kataloge

Artistisches Notizenblatt hrsg. v. Böttiger, C.A., 1825-1834

Berliner Kunstblatt, hrsg. v. Toelken, E.H., 1828 und 1829

Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins 1828-1836

Greifswalder Akademische Zeitschrift 1828

Kunst-Blatt, hrsg. v. Schorn, L., 1820 - 1840

Museum, hrsg. v. Kugler, F., 1833-1837

Börsch-Supan, H. (Hrsg.), Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850, Berlin 1971

Prause, M. (Hrsg.), Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801-1850, Berlin 1975

Verzeichniß von Gemälden und andern Kunstgegenständen im Hause des J.G.v.Quandt zu Dresden, Dresden 1824

Quandt, J.G.v., Verzeichniss meiner Kupferstichsammlung als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherkunst und Malerei, Leipzig 1853

Verzeichniß der von Herrn Johann Gottlob von Quandt hinterlassenen Gemälde-Sammlung alter und neuer Meister, Dresden 1868

Speck-Sternburg, M. Freiherr v., 2. Verzeichniss der Gemälde-Sammlung sowie der vorzüglichsten Handzeichnungen, Kupferstiche, Kupferstichwerke und plastischen Gegenstände des Freiherrn von Speck-Sternburg, Leipzig 1837

4. Sekundärliteratur

Abrams, M.H., The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical Tradition (1953), Oxford 1979

Ders., Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature, New York 1971

Adler, F., "Aus der Geschichte der Marienkirche. Ein bisher un-

- bekannter Brief C.D.Friedrichs in den Stralsunder Magistrats-acten", Stralsunder Tageblatt 26.2.1927
- Aubert, A., Die nordische Landschaftsmalerei und Johan Christian Dahl (Kristiana 1894), dt. Übers., Berlin 1947
- Ders., "Der Landschaftsmaler Friedrich" Kunstchronik 1895/96, Sp. 281-293
- Ders., "Caspar Friedrich", Kunst und Künstler 1905, S.197-204, 253-260
- Ders., "Aus Caspar Friedrichs Nachlaß", Kunst und Künstler 1906, S.295-307
- Ders., "August Heinrich 1794-1822", Kunst und Künstler 1908, S. 319-326, 381-387
- Ders., "Patriotische Bilder von Kaspar David Friedrich aus dem Jahr 1814", Kunst und Künstler 1911, S.609-615
- Ders., "Künstlerbriefe des 19.Jhs. C.D.Friedrich", Kunst und Künstler 1911, S.321f.
- Ders., C.D.Friedrich. Gott, Freiheit, Vaterland, Berlin 1915
- Badt, K., Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, Berlin 1960
- Bailey, C.J., "Six Drawings by C.D.Friedrich in the Ashmolean Museum", Master Drawings 1975, pp.274-280
- Bang, M., "Two Alpine Landscapes by C.D.Friedrich", Burlington Magazine 1965, pp.571-575
- Barth, S., Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jh., Diss., München 1971
- Bazin, G., "P.H. Valenciennes", Gazette des beaux-arts 1962, pp. 353-362
- Beenken, H., Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944
- Béguin, A., L'âme romantique et le rêve, Paris 1939
- Behler, E., "Ein unbekannte Studie Schlegels über Jean Pauls 'Vorschule der Ästhetik'", Die Neue Rundschau 1957, S.647-672
- Ders., Friedrich Schlegel (Rowohlt Monographien), Reinbek bei Hamburg 1966
- Bemmann, R., "Aus dem Leben J.G.v.Quandts", Neue Archiv für sächsische Geschichte 1925, S.1-45
- Benz, R., Goethe und die romantische Kunst, München 1940
- Ders., Geist der romantischen Malerei, Dresden 1934
- Berefelt, G., Ph.O.Runge zwischen Aufbruch und Opposition 1777-1802, Diss., Uppsala 1961
- Ders., "On Symbol and Allegory", Journal of Aesthetics and Art Critics 1969, pp.201-212
- Bernhardt, M. (Hrsg.), Deutsche Romantik Handzeichnungen, München 1974²
- Dies., C.D.Friedrich. Das gesamte graphische Werk(mit einem Nach-

wort von Hofstätter, H.), München 1974

Białostocki, J., "Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei", Bulletin du musée national de Varsovie 1973, pp.6-13

Ders., "The Door of Death. Survival of a classical Motif in sepulchral Art", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1973, S. 7-32

Ders., Stil und Ikonographie, Köln 1981²

Bisanz, R.M., German Romanticism and Ph.O. Runge. A Study in 19th Century Art Theory and Iconography, Illinois 1970

Bischoff, U., Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813-1815, Diss., Berlin 1977

Blunt, A., "The heroic and the ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin", Journal of the Warburg & Courtauld Institutes 1944, pp.154-168

Bock, G., Die Bedeutung der Insel Rügen für die deutsche Landschaftsmalerei, Diss., Greifswald 1927

Boerner, C.G., C.D.Friedrich. Die Landschaft mit Gebirgssee am Morgen, Düsseldorf 1957

Börsch-Supan, E., "Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels", Zeitschrift für Kunstgeschichte 1971, S.257-295

Börsch-Supan, H., Die Bildgestaltung bei C.D.Friedrich, München 1960

Ders., "Bemerkungen zu C.D.Friedrichs 'Mönch am Meer'", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 1965, S.63-76

Ders., "Zwei unbekannte Landschaften von C.D.Friedrich", Zeitschrift für Kunstgeschichte 1966, S.149-161

Ders., "C.D.Friedrichs Gedächtnisbild für den Berliner Arzt J.E. Bremer", Pantheon 1969, S.399-409

Ders., "'Einsamer Baum' und 'Mondaufgang am Meer'. Zu zwei Gemälden C.D.Friedrichs", Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin 1969/70, S.16f.

Ders., "C.D.Friedrichs Gemälde 'Der Junotempel von Agrigent'", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1971, S.205-216

Ders., "Besprechung von W. Sumowski: C.D.Friedrich-Studien", Zeitschrift für Kunstgeschichte 1971, S.314-320

Ders., "C.D.Friedrich's Landscapes with Self-Portraits", Burlington Magazine 1972, pp.620-630

Ders., Deutsche Romantiker, München 1972

Ders./Jähmig, K.W., C.D.Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973

Börsch-Supan, H., C.D.Friedrich, München 1973

Ders., "Zur Deutung der Kunst C.D.Friedrichs", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1976, S.199-222

Ders., "L'arbre aux corbeaux de C.D.Friedrich", Le revue du Louvre 1976, pp.275-290

- Ders., "C.D.Friedrich et C.F.Schinkel", Revue de l'art 1979, pp. 9 - 20
- Böttcher, F.v., Malerwerke des 19. Jhs. (1891-1901), Leipzig 1948
- Borries, J.E.v., J.A.Koch. Heroische Landschaft mit Regenbogen, Karlsruhe 1967
- Brion, M., Peinture romantique, Paris 1967
- Brötje, M., "Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D.Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jhs.", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1974, S. 43 - 88
- Bülck, E., C.G. Carus, sein Leben und sein Werk im Verhältnis C.D.Friedrich und dessen anderen Schülern betrachtet, Diss., Greifswald 1943
- Chapeaurouge, D.de, "Bemerkungen zu C.D.Friedrichs Tetschener Altar", Pantheon 1981, S.50-55
- Clark, K., Landscape into Art, Boston 1969
- Dittmann, L., "Schellings Philosophie der bildenden Kunst", Probleme der Kunstwissenschaft, 1. Bd., Berlin 1963, S.38-82
- Dobrzecki, A., Die Bedeutung des Traumes für C.D.Friedrich, Gießen 1982
- Dörries, B., Zeichnungen der Frühromantik, München 1950
- Dorner, A., "Zur Raumvorstellung der Romantik", Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1931, S. 130-144
- Dürschner, I., Unbekannte Briefe C.D.Friedrichs und andere Aufsätze, Hannover 1978 (Maschinenschrift)
- Eberle, M., Individuum und Landschaft, Gießen 1980
- Eberlein, K.K., "C.D.Friedrichs Zeichenkunst", Jahrbuch der jungen Kunst 1924, S.419-431
- Ders., "David d'Angers und Friedrich", Dresdner Kunstbuch 1928, S.32-34
- Ders., "Johann Gottlob von Quandt", Dresdner Kunstbuch 1928, S. 9-21
- Ders., "Goethe und die bildende Kunst der Romantik", Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1928, S.1-72
- Ders., "C.D.Friedrich, Lieber und Goethe", Kunstrundschau 1941, S.5-7
- Eimer, G., "C.D.Friedrichs 'Auf dem Segler'", Zeitschrift für Ostforschung 1960, S.230-241
- Ders., C.D.Friedrich und die Gotik, Hamburg 1963
- Ders., C.D.Friedrich. Auge und Landschaft, Frankfurt/Main 1974
- Ders., "Thomas Thorild und C.D.Friedrich" Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1974, S.37-42
- Einem, H.v., "Ph.O.Runge und C.D.Friedrich. Betrachtungen", Imprimatur 1935, S.106-120
- Ders., C.D.Friedrich, Berlin 1939
- Ders., "Wassilij Andrejewitsch Joukowski und C.D.Friedrich", Das Werk des Künstlers 1939, S. 169-184

- Ders., "Ein Vorläufer C.D.Friedrichs?", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1940, S.156-166
- Ders., Rembrandt. Der Segen Jakobs, Bonn 1951
- Ders., Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840, München 1978
- Eitner, L., "The open Window and the Stormtossed Boat", Art Bulletin 1955, pp. 281 - 290
- Emmrich, I., "Zu zwei Gemälden C.D.Friedrichs aus den Staatlichen Sammlungen Dresden", Wissenschaftliche Annalen 1956, S. 484-496
- Dies., C.D.Friedrich, Weimar 1964
- Engler, I., Die Nachwirkungen des 18. Jhs.auf die Kunst C.D. Friedrichs, Diss., Marburg 1945
- Feist, P.H., "Der Hallmarkt als Hafen", Hallesches Monatsheft 1956, S.449-452
- Feulner, A., Die Wies (Deutsche Kunstführer Bd. 50), Augsburg 1931
- Fiege, G., C. D. Friedrich, Reinbek bei Hamburg 1977
- Fischer, O., C. D. Friedrich. Die romantische Landschaft, Stuttgart 1922
- Forster-Hahn, F., "Recent Scholarship on C. D. Friedrich", Art Bulletin 1976, pp. 113 - 116
- Frankl, P., The Gothic. Literary Sources and Interpretations through eight centuries, Princeton 1960
- Franz, H. G., "Die Bildform bei C. D. Friedrich", Forschungen und Fortschritte 1958, S. 373 - 377
- Freund, J., "Drei unbekannte Porträtzeichnungen C.D.Friedrichs von G.v.Kügelgen", Der Kunstwanderer 1927, S. 246 - 248
- Frey, D., "Die Bildkomposition bei J.A.Koch und ihre Beziehung zur Dichtung", Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1950, S.195 - 224
- Freyberg, H., Pommersche Sagen, in Balladen und Romanzen, Pase-walk 1836
- Friedrich, K.J., Liebenswerte Künstlergestalten um Ludwig Richter, Leipzig und Hamburg 1940
- Fritsch, K.E.O., Der Kirchenbau des Protestantismus, Berlin 1893
- Gehrig, O., G.F.Kersting, Rostock 1931/32²
- Geismeyer, W., "Die Staffage bei C.D.Friedrich", Forschungen und Berichte der Staatl. Museen zu Berlin 1965, S. 54 - 57
- Ders., Zur Bedeutung und zur entwicklungsgeschichtlichen Stellung von Naturgefühl und Landschaftsdarstellung bei C.D.Friedrich, Diss., Berlin (DDR) 1966
- Ders., C.D.Friedrich, Wien und München 1975
- Geller, H., Ein Jünger der "göttlichen Kunst". Das Lebensbild des Nazareners A. Zimmermann, Görlitz 1934
- Ders., 150 Jahre deutsche Landschaftsmalerei, Dresden 1951
- Gerstenberg, K., "Christian Friedrich Gille", Dresdener Kunstbuch

1927, S. 8 - 15

Goldschmidt, W., Die Landschaftsbriefe des C.G.Carus, ihre Bedeutung für die Theorie der romantischen Landschaftsmalerei, Diss., Breslau 1935

Gombrich, E.H., Kunst und Fortschritt, Köln 1978

Ders., "Hegel und die Kunstgeschichte", Neue Rundschau 1977, S. 202 - 219

Grohn, H.W., "Drei Denkmalsentwürfe von C.D.Friedrich", Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1977, S. 121 - 132

Grote, L., Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik, Berlin 1938

Ders., C.D.Friedrich. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818, Berlin 1942

Ders., "Der Wanderer über dem Nebelmeer", Die Kunst und das schöne Heim 1950, S. 401 - 404

Grundmann, G., "Schlesien und C.D.Friedrich", Schlesische Monatshefte 1930, S. 413 - 428

Ders., "Kompositionselemente der Riesengebirgslandschaften C.D. Friedrichs", Die hohe Straße 1938, S. 167 - 178

Ders.², Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik, München 1958

Ders., "C.D.Friedrich: Topographische Treue und künstlerische Freiheit, dargestellt an drei Motiven des Riesengebirgspanoramas von Bad Warmbrunn aus", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1974, S. 89 - 105

Gurlitt, C., Geschichte des Barockstils und Rokoko in Deutschland, Stuttgart 1889

Ders., Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 21 - 23: Stadt Dresden, Dresden 1903; Heft 24: Dresden Altstadt (Land) und Heft 26: Dresden-Neustadt (Land), Dresden 1904

Haas, A. (Hrsg.), ²Rügische Sagen und Märchen, Greifswald 1891¹ und Stettin 1896

Ders. (Hrsg.), Stubbenkammer, Herthasee und Herthaburg in Geschichte und Sage, Saßnitz auf Rügen 1914

Ders. (Hrsg.), Rügische Sagen, Stettin 1926⁷

Haenel, E. und Kalkschmidt, E., Das alte Dresden. Bilder und Dokumente aus zwei Jahrhunderten, München 1925

Hager, W., Die Bauten des deutschen Barocks 1690 - 1770, Jena 1942

Handrick, W., Geschichte der sächsischen Kunstakademien Dresden und Leipzig und ihre Unterrichtspraxis 1764 - 1815, Diss., Leipzig 1957

Hansen, H.J., "Kunstwissenschaft und Seefahrt. Betrachtungen anlässlich des C.D.Friedrich-Jahres 1974", Stallings maritimes Jahrbuch 1975/76, S. 98 - 113

Ders., "Das 'Segelschiff von C.D.Friedrich", Zeitschrift für Kunstgeschichte 1977, S. 63 - 65

Hartlaub, G.F., "C.D.Friedrich und die Denkmalromantik der Freiheitskriege", Zeitschrift für bildende Kunst 1916, S. 201 - 212

Ders., "C.D.Friedrichs Melancholie", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1941, S. 261 - 281

Hauser, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953

Haussherr, R., Rembrandts Jacobssegen. Opladen 1976

Heider G., "Unbekannte Briefe C.D.Friedrichs an W.A.Shukowski zur Transparentmalerei", Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig 1963, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe S. 373 - 379

Heyne, H., "'Der Dom', ein unbekanntes Gemälde von C.D.Friedrich", Pantheon 1963, S. 370 - 374

Hintze, Ch., Kopenhagen und die deutsche Malerei um 1800, Diss., München 1937

Hinz, S., "Zur Datierung der norddeutschen Landschaften C.D. Friedrichs", Greifswald-Stralsunder Jahrbuch 1964, S. 241 - 268

Dies., C.D.Friedrich als Zeichner, Diss., Greifswald 1966

Hirschberg, L., Moritz Retzsch. Chronologisches Verzeichnis seiner graphischen Werke, Berlin 1925

Hirschberger, J., Geschichte der Philosophie, Basel-Freiburg-Wien 1965 (8. Aufl.)

Hitchcock, H.-R., Rococo Architecture in Southern Germany, London 1968

Hoch, K.-L., "C.D.Friedrich und C.G.Carus in Dölzschen", Sächsische Heimatblätter 1978, S. 111 - 114

Ders., "Zu C.D.Friedrichs bedeutendstem Manuskript", Pantheon 1981, S.229 - 230

Ders., "Der sogenannte Tetschener Altar C.D.Friedrichs", Pantheon 1981, S. 322 - 326

Höft, A., Novalis als Künstler des Fragmentes, Diss., Göttingen 1935

Hofmann, W., "Bemerkungen zum Tetschener Altar von C.D.Friedrich", Christliche Kunstblätter 1962, S.50 - 52

Ders., Das irdische Paradies, München 1974²

Holt, E.G., The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics, New York 1979

Honour, H., Neo-Classicism, Baltimore 1968

Ders., Romanticism, London 1979

Isergina, A., "Unbekannte Bilder von C.D.Friedrich", Bildende Kunst 1956, S. 263 - 266, 275 und 276

Jähnig, K.W., "C.D.Friedrichs Friedhofseingang in der Dresdner Galerie", Zeitschrift für bildende Kunst 1920, S. 145 - 147

Ders., "Zwei Briefe C.D.Friedrichs", Kunst und Künstler 1928, S. 103 - 109

Ders., "Ein Jugendselbstbildnis von C.D.Friedrich", Kunst und Künstler 1928, S. 312 - 314

Ders., "C.D.Friedrich", Pommersche Lebensbilder I, Stettin 1934, S. 25 - 42

Janson, H.W., Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, Studies of the Warburg Institute vol.20, London 1952

Jauss, H.R., "Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'", Europäische Aufklärung. Festschrift für Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag, München 1967, S.117 - 140

Jenderko-Sichelschmidt, I., Die Historienbilder C.F.Lessings, Diss., Köln 1973

Jensen, J.C., C.D.Friedrich, Köln 1974

Justi, L., K.D.Friedrich. Ein Führer zur Friedrich-Sammlung der Nationalgalerie, Berlin 1921

Kahnt, R., Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W.H.Wackenroder, Marburg 1969

Kammradt, F., "Die psychischen Wurzeln der frühromantischen Frömmigkeit", Zeitschrift für Theologie und Kirche 1915, S. 124 - 155, 181 - 274

Kantzenbach, F.W., Schleiermacher, Reinbek bei Hamburg 1967

Karitz, A., "Thorild", Festschrift zur 500 Jahrfeier der Universität Greifswald, Greifswald 1956, Bd.II, S. 83 - 92

Kesting, A.M., "Ein Brief C.D.Friedrichs an Luise Seidler", Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1969, S. 255 - 258

Klar, M., Johann Gottfried Quistorp und die Kunst in Greifswald, Diss., Greifswald 1911

Kleiber, H., Stift und Stiftskirche zu Buchau (Deutsche Kunstführer Bd.36), Augsburg 1942

Kluckhohn, P., Persönlichkeit und Gemeinschaft. Studien zur Staatsauffassung der deutschen Romantik, Halle/Saal 1925

Ders., Das Ideengut der deutschen Romantik, Tübingen 1961⁴

Köster, P., "Wächters 'Lebensschiff' und Richters 'Überfahrt am Schreckenstein'", Zeitschrift für Kunstgeschichte 1966, S. 241 - 249

Koetschau, K., "August Richter", Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1924, S. 151 - 157

Konow, K.-O., "C.D.Friedrichs Riesengebirgslandschaften", Baltische Studien 1971, S. 79 - 86

Krämer, G., Der Maler und Zeichner August Heinrich, Diss., Hamburg 1968, gedruckt Karlsruhe 1979

Kügelgen, L.v., Gerhard von Kügelgen. Ein Malerleben um 1800 und die anderen sieben Künstler der Familie, Stuttgart 1924

Kuhn, Helmut, Schriften zur Ästhetik, München 1966

Laban, F., "Die Zeichnungen auf der Deutschen Jahrhunderts-Ausstellung", Die graphische Künste 1907, S. 1 - 40

Lankheit, K., "C.D.Friedrich und der Neuprotestantismus", Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1950, S. 129 - 143

Ders., "Die Frühromantik und die Grundlagen der 'gegenstandslosen' Malerei", Neue Heidelberger Jahrbücher 1951, S.55 - 90

Ders., Das Freundschaftsbild der Romantik, Heidelberg 1952

Ders., Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965

Ders., "C.D.Friedrichs Entwürfe zur Ausstattung der Marienkirche in Stralsund", Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1969, S. 150 - 176

Leonhardi, K., Die romantische Landschaftsmalerei C.D.Friedrichs, Diss., Würzburg 1936

Ders., "Ein Albumblatt C.D.Friedrichs", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1936, S.434 - 436

Lichtenstern, Ch., "Beobachtungen zum Dialog Goethe-C.D.Friedrich", Baltische Studien 1974, S.75 - 100

Lichtwark, A., "Holzschnitt von C.D.Friedrich", Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde 1905, S. 19 - 27

Liebenwein-Krämer, R., Säkularisierung und Sakralisierung, Diss., Frankfurt/Main 1977

Liebmann, M., "Neuentdeckte Aquarelle von C.D.Friedrich", Bildende Kunst 1957, S. 532f.

Ders., "Joukovsky als Zeichner", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1974, S. 104 - 116

Lindtke, G., "Von nazarenischer Landschaftskunst. Ferdinand Oliviers Salzburger Landschaften", Der Wagen 1963, S. 93 - 100

Lovejoy, A.O., Essays in the History of Ideas, Baltimore 1948

Lutterotti, O.v., Joseph Anton Koch, Berlin 1940

Märker, P., Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei C.D.Friedrich, Diss., Kiel 1974

Markwardt, B., "Greifswalder Dozenten als Dichter. Zur Würdigung E.M.Arndts und G.L.Kosegartens", Festschrift zur 500 Jahrfeier der Universität Greifswald, Greifswald 1956, Bd.I, S. 227 - 260

Marstens, U., Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Berlin 1976

Martius, L., "Von Briefen, Bildnissen und Studienfahrten schleswig-holsteinischer Künstler aus der Zeit der Romantik", Kunst in Schleswig-Holstein. Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums 1954, S. 59 - 87

Dies., Die schleswig-holsteinische Malerei im 19. Jahrhundert (1956), Neudruck Neumünster 1978

Matzner, J., Die Landschaft in Ludwig Tiecks Roman "Franz Sternbalds Wanderungen". Ein Beitrag zu den Kunstanschauungen der Berliner Frühromantik und der Dresdner Maler Ph.O.Runge und C.D. Friedrich, Diss., Heidelberg 1971

Menzer, P., "Schiller und Kant", Kant-Studien 1955/56, S. 257 ff.

Meyer, U., "Die Sammlung der Handzeichnungen C.D.Friedrichs im Museum der Stadt Greifswald", Greifswald-Stralsunder Jahrbuch 1970/71, S. 131 - 150

Mitchell, T.F., "From Vedute to Vision: The Importance of popular Imagery in Friedrich's Development of Romantic Landscape Painting", Art Bulletin 1982, pp. 414 - 423

Möbius, F., C.D.Friedrichs Gemälde 'Abtei im Eichwald' und die frühe Wirkungsgeschichte der Ruine Eldena bei Greifswald, Berlin (DDR) 1980

Möseneder, K., Ph. O. Runge und J. Böhme, Marburg 1981

Moninger, G., Die deutsche romantische Landschaftsmalerei in ihrem Zusammenhang mit dem geistigen Leben der Zeit, Diss., Tübingen 1945

Neidhardt, H.J., "C.D.Friedrich und Ludwig Richter", Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen Dresden 1970/71, S. 99 - 116

Ders., "Einige Beispiele zeitgenössischer Friedrich-Rezeption", Beiträge und Berichte der Staatl. Kunstsammlungen Dresden 1972/75 S. 13 - 21

Ders., Die Malerei der Romantik in Dresden, Leipzig 1976

Ders., "Friedrichs Wanderer über dem Nebelmeer und Carus' Ruhe des Pilgers. Zum Motiv des Gipfelerlebnisses in der Romantik", Ars auro prior. Studia Johanni Białostocki Sexagenario dicata, Warszawa 1981, S. 607 - 612

Nemitz, F., C.D.Friedrich. Die unendliche Landschaft, München 1938

Neumann, G., Iddenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe, München 1976

Novotny, F., Painting and Sculpture in Europe 1780 - 1880 (Pelican History of Art), Harmondsworth 1971

Ost, H., Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, Düsseldorf 1971

Panofsky, E., Idea (Studien der Bibliothek Warburg V), Berlin 1924

Ders., Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974

Parthey, G., Deutscher Bildersaal, 2 Bde., Berlin 1863 und 1864

Pevsner, N., Academies of Art, Past and Present (Cambridge 1940), jap.übers., Tokio 1974

Petrenz, W., Niederländische Einflüsse in der Kunst C.D.Friedrichs, Diss., Berlin 1957

Pinnau, R.I., Johann Martin Rohden 1778 - 1868 Leben und Werk, Bielefeld 1965

Piper, O., Das religiöse Erlebnis. Eine kritische Analyse der Schleiermachers Reden über die Religion, Göttingen 1920

Platte, E., C.D.Friedrich. Die Jahreszeiten, Stuttgart 1961

- Pogge, G., "Neues über C.D.Friedrich", Stralsunder Tageblatt 1. 11. 1930
- Powell, N., From Barock to Rococo. An Introduction to Austrian and German Architecture from 1580 to 1790, London 1959
- Prause, M., "C.G.Carus und C.D.Friedrich", Festschrift Johannes Jahn zum 22. 11. 1957, Leipzig 1958, S. 311 - 315
- Dies., C.G.Carus als Maler, Diss., Köln 1963
- Dies., "'Spaziergang in der Abenddämmerung', ein neues Bild von C.D.Friedrich", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1967, S. 59 - 66
- Dies., Carl Gustav Carus, Leben und Werk, Berlin 1968
- Dies., "Wrack im Mondschein. Ein neuentdecktes Bild von C.D. Friedrich", Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1977
- Prybram-Gladona, Ch.M.de, C.D.Friedrich, Thèse, Paris 1942
- Rave, P.O., "C.D.Friedrichs Vision der christlichen Kirche", Zeitschrift für Kunst 1947, S. 4 - 7
- Ders., "Zwei Winterlandschaften C.D.Friedrichs", Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1951, S. 229 - 234
- Rautmann, P., C.D.Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung, Frankfurt/Main - Bern - Las Vegas 1979
- Rehder, H., Die Philosophie der unendlichen Landschaft, Diss., Heidelberg 1930
- Reitharovà, E./Sumowski, W., "Beiträge zu C.D.Friedrich", Pantheon 1977, S. 41 - 50
- Reitharovà, E., "Bohemian Landscapes in the Works of C. D. Friedrich", Konsthistorisk Tidskrift 1978, pp. 39 - 53
- Rewald, J., The History of Impressionism, New York 1961
- Ritschl, A., Schleiermachers Reden über die Religion und ihre Nachwirkungen auf die evangelische Kirche Deutschlands, Bonn 1874
- Ritter, J., Subjektivität, Frankfurt/Main 1974
- Röthel, K., "Ein unbekanntes Skizzenbuch C.D.Friedrichs", Der Norden 1939, S. 229 - 235
- Rohde-Königsberg, A., "C.D.Friedrich in Königsberg", Zeitschrift für Kunstgeschichte 1934, S. 109 - 119
- Rosenblum, R., Transformations in late 18th Century Art, Princeton 1974
- Ders., Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko, London 1975
- Rosenthal, G., Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753 - 1824. Diss., Heidelberg 1974
- Schultz, W., "Schleiermachers Theorie des Gefühls und ihre theologische Bedeutung", Zeitschrift für Theologie und Kirche 1956, S. 75 - 103

Scheffler, K., "Erinnerung an C.D.Friedrich", Kunst und Künstler 1923, S. 95 - 100

Scheidig, W., "C.D.Friedrich: Morgennebel im Gebirge", Zeitschrift für Kunst 1947, S. 7f. und 17

Ders., Goethes Preisaufgabe für bildende Künstler 1799 - 1805, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 57, Weimar 1958

Ders., "Rezension zu W. Sumowski, C.D.Friedrich-Studien", Erasmus 1971, S. 416 - 421

Scheller, R.W., A Survey on Medieval Model Books, Haarlem 1963

Schenk, H.G., The Mind of the European Romantics. An Essay in cultural History, London 1966

Scheven, F., "Neubrandenburg im Leben und Werk C.D.Friedrich", Carolinum 1966, S. 7 - 36

Schmied, W., C.D.Friedrich, Köln 1975

Schmitt, O., "Zum Problem: Dichtung und Wahrheit bei C.D.Friedrich", Monatsblätter der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde 1935, S. 33 - 37

Ders., "Aquatintablätter nach C.D.Friedrich", Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1936, S. 421 - 433

Ders., "Ein Skizzenbuchblatt C.D.Friedrichs im Wallraf-Richartz-Museum, Köln", Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1939, S. 290 - 295

Ders., Die Ruine Eldena im Werk C.D.Friedrichs, Berlin 1944

Schrade, H., "Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst", Neue Heidelberger Jahrbücher 1931, S. 1 - 94

Schulz, G., "Friedrich Wilhelm B. von Ramdohr, der 'unzeitgemäße' Kunsttheoretiker der Goethezeit", Goethe 1958, S. 140 - 154

Schurr, B., Das alte und neue Münster in Zwiefalten, Zwiefalten 1910

Schwarz, H., Salzburg und das Salzkammergut, Wien 1926

Ders., "August Heinrich und die geistigen Voraussetzungen seiner Malerei", Mitteilungen der österreichischen Galerie 1960, S. 2 - 10

Sedlmayer, H., Verlust der Mitte, Salzburg 1948

Senrau, M., "C.D.Friedrich, der Greifswalder Maler", Bilder aus Greifswalder Vergangenheit, Greifswald 1917, S. 12 - 26

Senzoku, N., Romanshugi Geijutsu (Kunst der deutschen Romantik), Tokio 1978

Sérullaz, A., "Un dessin de C.D.Friedrich", La revue du Louvre, 1975, pp.55 f.

Sigismund, E., "K.D.Friedrich in Dresden", Dresdner Anzeiger, Sonntags-Beilage, 9., 16. und 23. 1. 1910

Ders., C.D.Friedrich. Eine Umrißzeichnung, Dresden 1943

Simson, O. v., "Ph.O.Runge and the Mythology of Landscape", Art Bulletin 1942, pp. 335 - 350

Ders., "Über die symbolische Bildstruktur einiger Gemälde von C.D.Friedrich", Ars auro prior. Studia Johanni Białostocki sexagenario dicata, Warszawa 1981, S. 597 - 605

Sdun, W., "Zum Begriff des Spiels bei Kant und Schiller", Kant-Studien 1966, S. 500 ff.

Spaemann, R., "Genetisches zum Naturbegriff des 18. Jahrhunderts", Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. XI, 1967, S. 59 - 74

Spitzmann, J., Der Harz in der Malerei der Romantik, Diss., Halle 1933

Staab, K. (Hrsg.), Die heilige Schrift in deutschen Übersetzung, Das neue Testament, Das Evangelium nach Matthäus, Würzburg 1951

Stafford, B.M., "Toward romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of 'Singularity' as an aesthetic Category", Art Quarterly 1977, pp. 89 - 124

Stechow, W., "Jacob blessing the Sons of Joseph from early christian Times to Rembrandt", Gazette des beaux-arts 1943, pp. 193 ff.

Ders., "C.D.Friedrich und der 'Griper'", Festschrift für Herbert von Einem zum 16. 2. 1965, Berlin 1965, S. 241 - 246

Stelzer, O., Goethe und die bildende Kunst, Braunschweig 1949

Sulzberger, S., La réhabilitation des primitifs flamands 1802 - 1867, Thèse, Louvain 1959

Sumowski, W., C.D.Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970

Ders., "C.D.Friedrich und Carl Julius von Leypold", Pantheon 1971, S. 497 - 504

Szondi, P., Poetik und Geschichtsphilosophie, Bd. 1, Frankfurt/Main 1974

Temme, J.D.H., Die Volkssagen von Pommern und Rügen (Berlin 1840), Neudruck Hildesheim - New York 1976

Traeger, J., Ph.O.Runge und sein Werk, München 1975

Uhde, H., "Goethe und der Sächsische Kunstverein", Zeitschrift für bildende Kunst 1874, S. 277 - 284, 345 - 353, 377 - 380

Unger, E., "Untergang in Neubrandenburg", Carolinum 1960, S. 108 - 111

Vaughan, W., Romantic Art, London 1978

Ders., "Landscape and the 'Irony of Nature'", Art History 1979, pp. 457 - 473

Venturi, L., "Pierre Henri de Valenciennes", Art Quarterly 1941, pp. 89 - 109

Ders., Storia della critica d'arte (Roma - Firenze - Milano 1945), Jap. Übers., Tokio 1971

Verdenhalven, F., Alte Maße, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachgebiet, Neustadt an der Aisch 1968

Voigtländer, E., "Zwei Innenbilder von C.D.Friedrich", Der Kunstwanderer 1930, S. 369 - 371

Volkmann, L., "Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1926, S. 157 - 186

Waetzold, S., Ph.O.Runges "Vier Zeiten", Diss., Hamburg 1951

Waldmann, E., C.D.Friedrich Almanach, Berlin 1941

Weissenberger, P., Baugeschichte des Abtei Neresheim, Stuttgart 1934

Wellek, R., Geschichte der Literaturkritik 1750 - 1950, Berlin - New York 1978

Werner, A., Der protestantische Kirchenbau des friedricianischen Berlins, Berlin 1913

Wiedemann-Lambinus, M., "Die romantische Kunstanschauung Wackenroders und Tiecks", Zeitschrift für Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft, 1938, S. 26 - 45

Wilhelm-Kästner, K./ Rohling, L./Degner, K.F., C.D.Friedrich und seine Heimat, Berlin 1940

Wiley, B., The 18th Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period (1940), London 1980

Wolfradt, W., C.D.Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924

Ders., "C.D.Friedrich: 'Frau am Meer'", Kunstblatt 1926, S.25

Zeitler, R., Klassizismus und Utopia, Stockholm 1954

Zimmermann, H., "Christian Friedrich Gille. Ein Wegbereiter des realistischen Landschaftsmalerei", Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen Dresden 1961/62, S. 77 - 89

Zucker, P., "Ruins - An Aesthetic Hybrid", Journal of Aesthetics and Art Critics 1961/62, pp. 119 - 130

Zunker, E., Thomas Thorild als Bibliothekar in Greifswald, Leipzig 1953

Sammelbände

Betthausen (Hrsg.), Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800, Dresden 1981

Gärtner, H. (Hrsg.), C.D.Friedrich. Leben, Werk, Diskussion, Berlin (DDR) 1977

Hinz/Kunst/Märker/Rautmann/Schneider, Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei C.D.Friedrich, Gießen 1976

Hirashima/Kanno/Takashina, 19 Seiki no Bungaku Geijutsu (Kunst und Literatur des 19. Jhs.), Tokio 1974

Hofmann, W. (Hrsg.), C.D.Friedrich und die deutsche Nachwelt, Frankfurt/Main 1974

Hofmann/Zeitler/Stubbe/Feilchenfeldt/Meyer/Gage/Matile/Jaffé/Bindman/Traeger, Runge. Fragen und Antworten. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle, München 1979

Schmoll gen. Eisenwerth/Ost/Hüttinger/Hoffmann, Beiträge zur Motivkunde des 19. Jhs., München 1971

100 Jahre Sächsischer Kunstverein, Dresden 1928

Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität
Greifswald, Sonderband:C. D. Friedrich, Greifswald 1974

5. Sammlungskataloge

Nationalgalerie Berlin. Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen
des 19. Jhs., Berlin 1977

Katalog J.C.Dahl. Malerei i Bergens Billedgalleri og Rasmus
Meyers Samlinger, Bergen 1957

Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellten
Werke, Dresden 1979

Gemäldegalerie Neue Meister Dresden, Dresden 1977⁵

Museum Folkwang Essen. Katalog der Gemälde des 19. Jhs., Essen
1971

Katalog der Meister des 19. Jhs. in der Hamburger Kunsthalle,
Hamburg 1969

Gemäldegalerie der Stiftung Pommern im Rantzaubau des Kieler
Schlosses. Verzeichnis der ausgestellten Gemälde, Neumünster
1971

Museum der bildenden Künste Leipzig, Katalog der Gemälde,
Leipzig 1979

Neue Pinakothek München, München 1981²

J.C.Dahl, Nasjonalgalleriet Oslo, 1957

6. Ausstellungskataloge

Tschudi, H.v., Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von
1775 - 1875 in der Königl. Nationalgalerie, Berlin 1906

Kunst in Sachsen vor hundert Jahren, Dresden 1928

C.D.Friedrich der Graphiker (Katalog Kühl), Dresden 1928

C.D.Friedrich, Gedächtnisausstellung zum 100. Todestag, Dresden
1940

C.D.Friedrich-Ausstellung, Greifswald 1956

Deutsche Landschaftsmalerei 1800 - 1914, Berlin (DDR) 1957

Greifswalder Maler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts,
Greifswald 1963

Zweihundert Jahre Hochschule für bildende Künste Dresden 1764 -
1964, Dresden 1964/65

Deutsche Romantik, Gemälde-Zeichnungen, Berlin (DDR) 1965

Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnun-
gen aus der Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt, Nürnberg 1966

Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen
aus der Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt, Schloß Laxenburg 1968

C.G.Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei.
Gemälde aus der Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt
1970

C.D.Friedrich 1774 - 1840. Romantic Landscape Painting in Dresden, London 1972

Katalog einer Sammlung von Zeichnungen C.D.Friedrichs, Tübingen 1973

C.D.Friedrich, Hamburg 1974

C.D.Friedrich und sein Kreis, Dresden 1974

C.D.Friedrich und sein Kreis. Gemälde und Graphik aus öffentlichen Sammlungen in Schleswig-Holstein, Kiel 1975

La peinture allemande à l'époque du romantisme, Paris 1976/77

Friedrich und sein Kreis, Tokio 1978

Zeichnungen und Aquarelle deutscher Meister 1750 bis 1900 aus den Sammlungen der Stiftung Pommern, Kiel, Berlin/Bonn/Kiel 1978/79

Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf/Darmstadt 1979

John Flaxman. Mythologie und Industrie, Hamburg 1979

Münchner Landschaftsmalerei 1800 - 1850, München 1979

Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc, Paris 1979/80

Die Nazarener in Rom, München 1981

Runge in seiner Zeit, Hamburg 1977

Nachträge:

Eimer, G., Zur Dialektik des Glaubens bei C. D. Friedrich, Frankfurt/Main 1982

Hofmann, W., "C. D. Friedrichs 'Tetschener Altar' und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit", Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1982, S. 135 - 162

ABBILDUNGEN

1. Friedrich, C.D., Schmuckschriftübung. Feder, 20,2 x 31,8 cm. Dat.:1. April 1789. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 1930/305. (S. S. 33 f.)
2. Geburtsbrief des Johann Derschow aus Anklam. Dat.:3. 11. 1707. Stralsund, Kulturhistorisches Museum. (S. S. 33 f.)
3. Heinrich, A., "Felspartie aus dem Uttewalder Grund in der Sächsischen Schweiz", 1820. Ö/L, 52 x 41 cm. Wien, Österreichische Galerie. (S. S. 66 f.)
4. Waldmüller, F.G., "Rettenbach-Wildnis bei Ischl", 1831. Ö/L, 31 x 25 cm. Obbach bei Schweinfurt, Slg. Schäfer. (S. S. 66 f.)
5. Friedrich, C.D., Porträt eines Mannes mit Zopf im Profil. Dat.:29. 9. 1799. Größe und Verbleib unbekannt. (S. Anhang I-i)
6. Innenansicht der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden (Italienische Galerie) im Jahre 1830. Aquatinta. (S. S. 72)
7. Peschel, C.G., "Süße Mutter der Liebe", 1830. Stich von E. Stölzel nach dem Gemälde (2'2" x 1'12", Verbleib unbekannt). (S. S. 86)
8. Ders., "Joseph wird von seinen Brüdern verkauft", 1831. Stich von E. Stölzel nach dem Gemälde (1'21" x 2'9". Verbleib unbekannt). (S. S. 86)
9. Leybold, J.v., "Ruine", 1833. Stich von T. Faber nach dem Gemälde (1' x 1'9", Verbleib unbekannt). (S. S. 96)
10. Crola, H., "Ansicht des Chiemsees", 1833. Stich von P. Veith nach dem Gemälde (1'12" x 2'8", Verbleib unbekannt). (S. S. 97)
11. Sparmann, C., "Jungfrau", 1830. Stich von T. Faber nach dem Gemälde (1' x 1'11", Verbleib unbekannt). (S. S. 98)
12. Ders., "Reichenbach", 1832. Stich von Beichling nach dem Gemälde (2'6" x 1'17", Verbleib unbekannt). (S. S. 98)
13. Hantzsch, J.G., "Sonntagmorgen", 1830. Replik des Gemäldes von 1829. Ö/L, 50 x 41 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 101. (S. S. 107 f.)
14. Oehme, E.F., "Christtagsmorgen", 1831. Stich von G. Busse nach dem Gemälde (1'5" x 1', Verbleib unbekannt). (S. S. 113 f.)
15. Richter, A., "Jakob segnet die Nahkommen Josephs", 1830. Stich von A. Krüger nach dem Gemälde (1'6" x 1'14", Verbleib unbekannt). (S. S. 114 ff.)
16. Nachfolger des Peter Cornelius, "Der Segen Jakobs". Bleistift und Feder, laviert, 35, 6 x 46, 6 cm. München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 559. (S. Anm. 178 des dritten Kapitels)
17. Cignani, C., "Joseph und Potiphars Weib", um 1678/80. Ö/L, achteckig, 99 x 99 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 387. (S. S. 117 f.)

18. Richter, L., "Gegend am Monte Serrone bei Olevano beim Gewitter", 1830. Ö/L, 82 x 113 cm. Frankfurt/Main, Städtisches Kunstinstitut, Inv. Nr. 1093. (S. S. 122)
19. Kummer, C.R., "Vor Sonnenaufgang am Meer". Ö/Pappe, 23 x 32 cm. Obbach bei Schweinfurt, Slg. Schäfer, Inv. Nr. 580. (S. S., 118 f.)
20. Dahl, J.C.C., "Am Strande von Neapel", 1821. Ö/Pappe, 23,5 x 34,5 cm. Oslo, Nationalgalerie. (S. S. 118 f.)
21. Anonym, Denkmalentwurf für die Völkerschlacht bei Leipzig, um 1814. (S. S. 205)
22. Friedrich, C.D., Wolkenstudie, 1806/08. Bleistift, 11,6 x 18,1 cm. Oslo, Kupferstichkabinett der Nationalgalerie, Inv. Nr. B 16069, Skizzenbuch von 1806, Bl. 46 verso. (S. Anm. 18 des vierten Kapitels)
23. Ders., Wolken mit Vollmond, 1815. Bleistift, 10,8 x 17,8 cm. Oslo, Kupferstichkabinett der Nationalgalerie, Inv. Nr. 1962/45, Skizzenbuch von 1815, Bl. 26 recto. (S. Anm. 18 des vierten Kapitels)
24. Ders., "Eiche im Schnee", um 1827/28. Ö/L, 44 x 34,5 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 2666. (S. S. 219 ff.)
25. Dahl, J.C.C., "Wintertag an der Elbe", 1853. Ö/L, 62 x 91,5 cm. Oslo, Nationalgalerie. (S. S. 220)
26. Friedrich, C.D., "Mönch am Meer", 1808/10. Ö/L, 110 x 171,5 cm. Berlin, Staatl. Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg, Inv. Nr. GK 1810. (S. S. 226 ff.)
27. Ders., Seeküste auf Rügen, 1801. Bleistift und Feder, la-viert, 23,1 x 36,6 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 41094. (S. S. 227 f.)
28. Courbet, G., "Le bord de la mer à Palavas", 1854. Ö/L, 38 x 46 cm. Montpellier, Musée Fabre. (S. S. 226 f.)
29. Whistler, J., "Harmony in Blue and Silver", 1865. Ö/L, 50 x 76 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum. (S. S. 226 f.)
30. Friedrich, C.D., "Auf dem Segler", um 1818. Ö/L, 71 x 56 cm. Leningrad, Staatl. Eremitage, Inv. Nr. 9773. (S. S. 232 ff.)
31. Carus, C.G., "Boot mit zwei Schiffen auf hoher See", nach 1820. Ö/L, 41,2 x 32,2 cm. Stuttgart, Staatsgalerie. (S. S. 233)
32. Koch, J.A., "Heroische Landschaft mit Regenbogen", 1815. Ö/L, 188 x 171,2 cm. München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 447. (S. S. 235 f.)
33. Dahl, J.C.C., "Ansicht von Larvik", 1839. Ö/L, 98 x 155 cm. Oslo, Nationalgalerie. (S. S. 238)



58



59

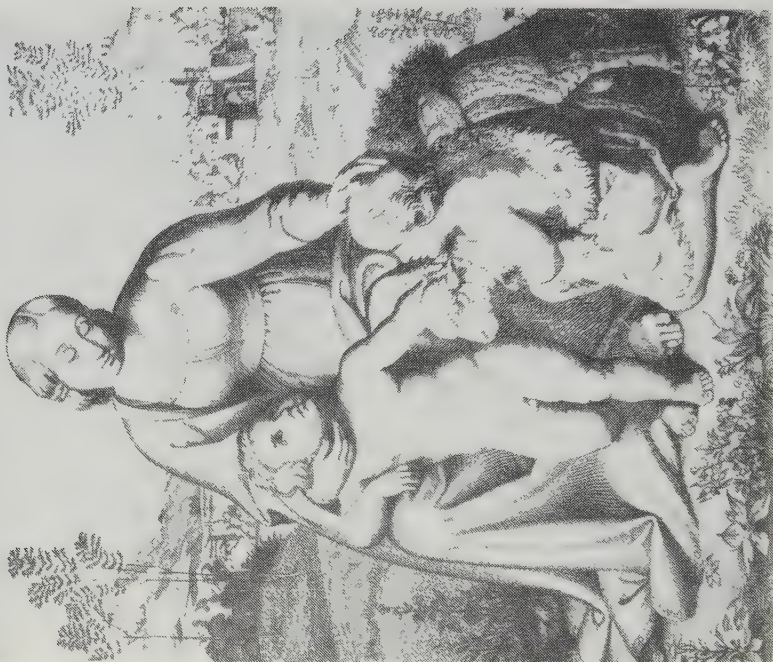
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 84

4000. 9298. *Agrostis* 1918

C. S. 1000

... 1944 ...





7



8



Gen. 7. 1. 1842

W. 176

9



10





13

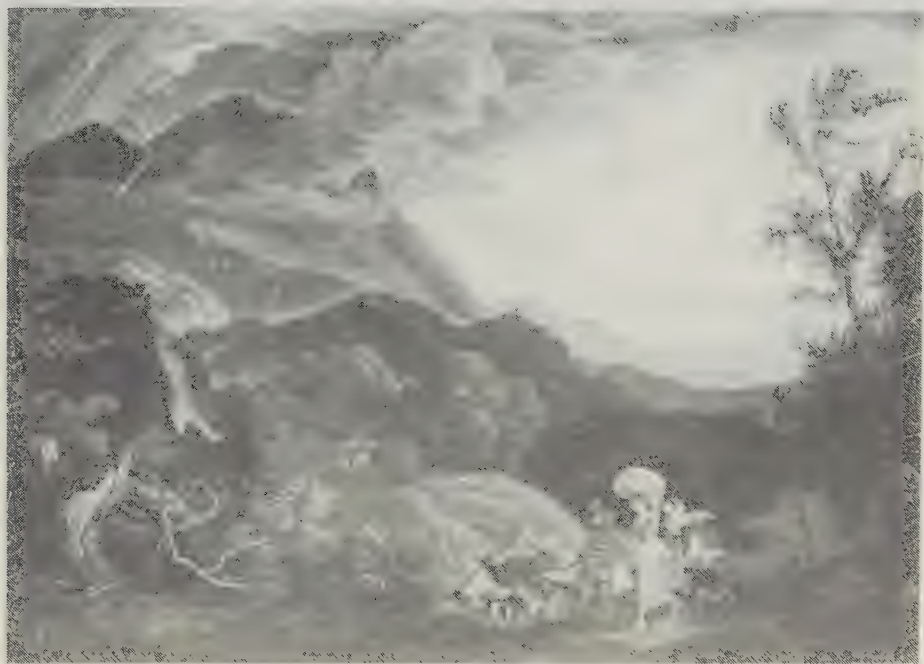


14





17

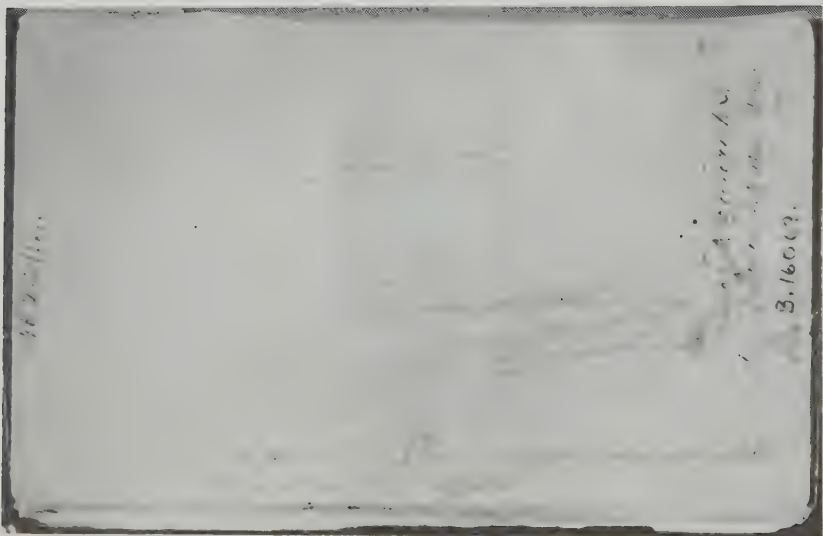


18

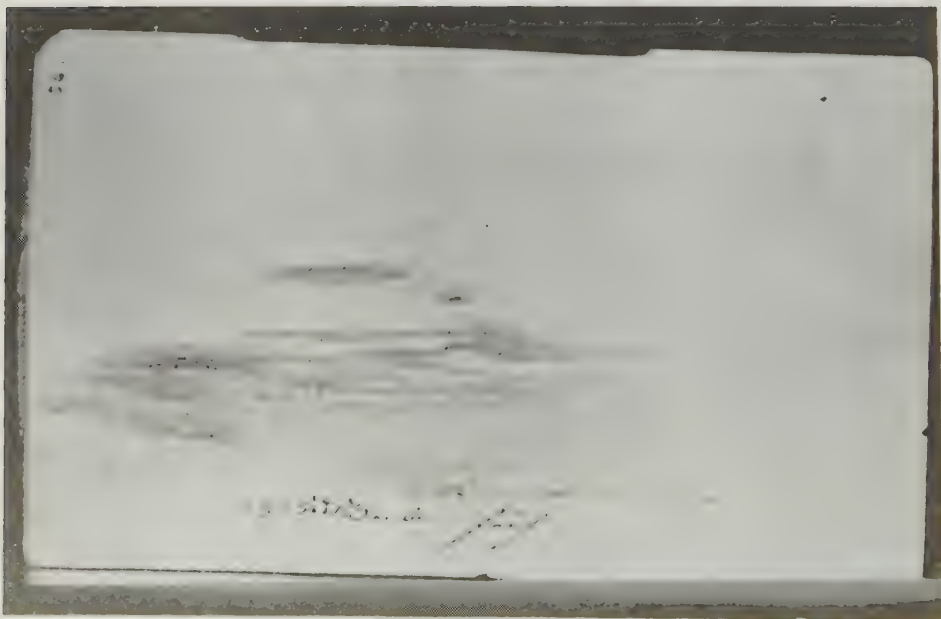




22



23





24



25





28



29



31



30



37



38

LEBENS LAUF

Ich, Mayumi Ohara, wurde am 9.5.1951 als zweites Kind des Bankdirektors Magoshichi Ohara und seiner Ehefrau Taiko, geb. Kodama, in Tokio geboren. Ich besitze die japanische Staatsangehörigkeit. Gemäß dem dortigen Erziehungssystem erhielt ich von 1958 bis 1964 in den Grundschulen zu Tokio, Tochigi und Gumma, von 1964 bis 1967 in der Stadtbezirksmittelschule in Ōmori, Tokio, den neunjährigen Pflichtschulunterricht. Von 1967 bis 1970 besuchte ich die der pädagogischen Hochschule Tokio angegliederte Höhere Schule (Tōkyō Kyōiku-Daigaku Fuzoku Kōtōgakkō), an der mir im März 1970 die Hochschulreife erteilt wurde.

Im April 1970 begann ich mein Studium an der Universität Tokio. Nach der zweijährigen allgemeinen Ausbildung studierte ich von 1972 bis 1974 Ästhetik und Kunstwissenschaft, u. a. bei Prof. T. A. Imamichi, und Kunstgeschichte u. a. bei den Professoren S. Takashina und S. Mayekawa. Im März 1974 erwarb ich den Bachelor-of-Arts-Grad mit der Arbeit: "Betrachtungen über Alberto Giacomettis L'objet invisible". Anschließend wurde ich zum Magisterkurs im Fach Kunstgeschichte an der Graduate School derselben Universität zugelassen, den ich im März 1977 mit dem Erwerb des Master-of-Arts-Grades abschloß. Das Thema der Hausarbeit lautete: "Funktion und Bedeutung des Realistischen im Werk C. D. Friedrichs". Inzwischen erwarb ich im März 1975 die staatliche Lizenz als Kustodin. Im April 1977 trat ich in den Doktorkurs ein.

Seit dem WS 1978/79 studiere ich - mit einer durch Krankheit verursachten halbjährigen Unterbrechung - als Stipendiatin des DAADS an der Freien Universität Berlin Kunstgeschichte, Philosophie und Japanologie. Der DAAD hat mich dreieinhalb Jahre finanziell unterstützt.

Allen meinen Lehrern fühle ich mich für ihre wissenschaftliche Förderung zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich den Herren Professoren Otto von Simson und Helmut Börsch-Supan und Hrn. Dr. Bernd Lindemann für ihre Betreuung.

